وليم شيكسبير

كما تحب

ترجمها وقدّم لها وكتب الحواشي

محمد عناني

كوميديا



شيكسبير، وليم، ١٥٦٤ - ١٦١٦.
كما تحب: كوميديا/ وليم شكسبير، ترجمها وقدم لها وكتب الحواشي محمد عناني. ــ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.
٣٥٢ ص ؛ ٢٤ سم .
تدمك ٤ ٢٩٦ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ - شكسبير، وليم - الكوميديات.
أ - عناني، محمد. (مترجم ومقدم)
ب - العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٥٨٣٣/ ٢٠١٠
I. S. B. N 978 - 977 - 421 -296 -4
ديوى ٨٢٢,٣

وليم شيكسبير

كما تحب

كوميديا

ترجمها وقدّم لها وكتب الحواشي

محمد عناني



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٠

الكتاب : كما تحب (كوميديا)

المؤلف : وليم شيكسبير

المترجم : د. محمد محمد عنانى

الطبعة الأولى : ٢٠١٠

طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإخراج الفنى والغلاف : أميمة على أحمد

خطوط : أوس السنوسى

الفهـرس

الصفحة

التصدير

هذه هى المسرحية الثامنة عشرة التى أترجمها لشاعر الإنجليزية الأكبر وليم شيكسبير، أى كما تحب أو *(As You Like it)* وهى كوميديا 'رعوية' ساخرة، يمزج فيها المؤلف النظم بالنثر، مثلما يمزج خيوط المادة الإنسانية التى ينسجها فيبدع نسجها، وأعتمد على أحدث نصٍّ صدر لهذه المسرحية، وهو طبعة آردن التى حررتها الباحثة المرموقة چوليت دوسنبير (Juliet Dusinberre) عام ٢٠٠٦، وإن كنت أستعين فى الوقت نفسه بشروح محررى النص المعاصرين فى طبعاتهم المختلفة المتتالية، كما أبين فى المقدمة وفى الحواشى، وأوازن بين ما يقوله كل منهم حتى أنتهى إلى ما أراه الفهم الصحيح للنص، أو التفسير 'المعقول'، (وإن كان الحكم فى هذا نسبيًّا فى أغلب الأحيان).

وبعد أن قضيت شهور الصيف (٢٠٠٩) فى استيعاب آراء الشراح والنقاد حتى يومنا هذا حول ذلك النص الجميل، انكببت على ترجمته واضعًا الدقة والأمانة نصب عينى لا فى نقل المعنى فقط بل والأسلوب أيضًا (قدر طاقتى) فترجمتُ النظم نظمًا والنثر نثرًا، وأبنية العبارات ومستويات اللغة بما يوازيها بالفصحى المعاصرة، وهى اللغة التى نكتب بها ونقرأ، وإن لم أتردد فى استخدام لفظة ما بالعامية المصرية (أو عبارة كاملة منها) إذا أحسست أن النص يقتضى ذلك. وحين انتهيت من الترجمة طلبت من صديقى العلامة الدكتور ماهر شفيق فريد أن يعيرنى الترجمة السابقة للمسرحية إلى العربية فجاءنى بترجمتين! الأولى بقلم محمد عوض إبراهيم (بك) (١٩٥٣) والثانية بقلم الدكتور مختار الوكيل (١٩٨٢). وجريًا على عادتى لن أعلق على أىٍّ من الترجمتين، ولكننى لابد أن أذكر أن الترجمة الأخيرة تتضمن مقدمة نقدية كتبها أستاذى الدكتور فايز اسكندر، فقرأتها وراعنى أسلوبها العربى الرصين المشرق، ولم أكن قرأت له شيئًا بالعربية منذ الستينيات، فهاج شوقى وأشجانى معًا، كما راعنى أسلوبه العلمى الدقيق فى تحليل النص، وإن كان

يقصر تحليله على استخدام الزمن فى المسرحية، بعد أن يشرح لقارئ العربية أساليب تحديد تاريخ كـتابة نص من النـصوص، خـصوصًـا إذا أراد الباحث الـيقين ولـم يقنع بالحـدس والتخـمين، وهو بهذا جدير بـأسمى آيات المديح. كمـا إن تحليله لقضيـة الزمن ينم على حساسية مرهفة وفطنة ثاقبة لا تتاح للكثيرين من الدارسين هذه الأيام.

وأما المقدمة التى كتبتُها اليوم فقد اسـتفدت فيها مما أتى به النقد والبحث العلمى فى ربع القرن الأخـير وفى مطلع الألفية الثـالثة، إذ اختلفت المناهج وتعددت وجـهات النظر وتضاربت، ولم نعد نقنع من ثم بالتحليل الفنى مهما يكن دقيقًا ومرهفًا وعلميًّا، بل إننى اضطررت إلى تجاهل كتابات كثـيرة لم أجد فيها ما يضاف إلى ما يقوله كـبار النقاد ويفيد القارئ العربى، ولا أقـول إننى أضعت الوقت فى قراءتها (لأننى أغـفلتها فى المقدمة) بل أقول إن كل جـهد فى ترجمة شـيكسبيـر وقراءة ما كتب عـن نصوصه تزيد القارئ وعـيًا وتفيده عندما يتـصدى للترجمة. أقول إننى استـفدت، وإن كان ذلك لا يعنى أننى أنساق وراء أى مذهب نقـدى حديث دون غيـره، فأنا مـا زلت أومن بجدوى 'النقـد الجديد'، وضرورة تحلى الناقـد بما أسميته الحـساسية، وهى مـوهبة، إذ لن يستطيع من دونهـا تمييز الغث من السمين، ناهيك بتحديد ما هو فن أصلاً وفصله عما يكتسى مظهر الفن من دون أن يكون به كثيرٌ منه، مهما يؤتى من علم بالمهـاد الثقافى (الاجتماعى والفكرى والسياسى والتاريخى) للنص، ومهمـا يبرع فى رصد الجذور 'الثقافية' أو الأطر 'الثقافية' لنص من النصوص، ولذلك فقـد أحسست فى مقدمة فايز اسكندر بروح المـتذوق الحساس والفطن والعالم معًـا، فحاكيـته فى تطبيق المنهج التحـليلى فى دراستى للبناء فى هذه المقدمة وإن كنت أتخذ مدخلاً مختلفًا.

وأود أن أعرب عن شكرى وتقـديرى لكل من أمدنى بمادة علمية عن النـص نفسه أو عن القضايا 'الثقـافية' التى يثيرها النص، وعلى رأسـهم صديقى الأديب والمترجم النابه ماهر البطوطى الذى أرسل لى من نيـويورك ما طلبته، وابنتى الدكتـورة سارة التى جاءتنى بكنوز من المادة العلمية التى أنستنى قيظ الصيف وأحـالت قراءة النص وترجمته إلى متعة، على ما فيـها من إجهاد، وأخيرًا وليس آخـرًا صديقى ماهر شفيق فـريد الذى قرأ الكتاب

كله وتكرم بملاحظاته التى دائمًا ما آخـذ بها، فهو لا يضن بوقته (وهو المـشغول بدراساته وتبحره وكتبه) على نص أكتبه فَيَفْحَصُهُ ويُمَحِّصُهُ، جزاه الله عنى كل خير.

وبعد، فأرجو ألا ينسى القارئ أن هذه كومـيديا، وأن نقد النقاد المحدثين وتحليلاتهم التى تبدو أعمق مما كتبه القدمـاء قد لا تكون كذلك فى الواقع، ولهذا لم أتجاهل مَنْ كتب عن المسرحية من 'القدماء' وبَيَّنْتُ أن بعض نظراتهم قد تكون أصوب أو أدق من نظريات أصحاب 'النقد الثـقافى' . والحَكَمُ الأخير هنا هو القـارئ، وأنا أدعوه إلى قراءة النص وإصدار ما يراه من حُكْمٍ عليه، مهما يقل المتحذلقون!

محمد عنانى

القاهرة – سبتمبر ٢٠٠٩

المقــدمة

١- هذه المسرحية

يكاد النقاد يتفقــون على أن مسرحية كما تحب كوميديا تخـاطب أبناء القرن الحادى والعشــرين فكرًا ووجدانًا، بســبب بطلتها التى ترتدى مـلابس الرجال، ومـا تحفل به هذه الكوميــديا من ''ألعاب بين الجنسين'' (دوسنبــير، Dusinberre ٢٠٠٦) وما تثـيره من قضـايا اختـلاط الدلالات الاجتـماعيـة لكل منهمـا، وصورة غـابة آردن وما تعـالجه أو 'تتلاعب به' من ثيمات الشعر الرعوى الكلاسيكى، مثبتـة بعضها وناقضة بعضها الآخر، وربما أيضًا بسبب شخـصية چاك المكتئب دوامًا، ودلالة اكتئابه لعصـرنا وكل عصر. فعلى الرغم من جذور المسرحيــة العميقة فى الثقــافة الإليزابيثية (أواخر القــرن السادس عشر) - الأدبية منها والسياســية والجمالية - فإن شيكسبيـر يتجاوز فى تصويره الدرامى ذلك الواقع المعاش ليعالج قضايا نعيشها اليوم وربما عشناها فى المستقبل أيضًا، إذ نرى فى إطار أساطير الشعر الرعوى الكلاسـيكى وما يشبه جنات عدن التى تصورها الكتب السمــاوية مجموعة أشخاص هربوا من التمزق الأسرى والفساد السياسى طلبًا للنجاة فإذا بهم يواجهون قضايا جديدة، منها ما يتصل بمعنى الحرية، ومعنى التجديد ومعنى البعث المعنوى والأخلاقى فى أحضان الطبيعة مـهما تجهم وجهها واكفهر، وإذا بنا فى صـراع ما انفك يشتد بين الصور المثالية القـديمة لحياة '' الطبيعة'' وصورها الفعلية، وبين الصـورة المثالية للحب (أى الحب الرومانسى الخـالص البرئ من العــوائق الاجتمـاعية) وبين صـوره الواقعيــة. وإذا بالدراما تتحول إلى كوميديا يواجه الشعر فيـها النثر، ويصطرع الخيال فيها مع الواقع، بحيث يتيح للقارئ والمُشاهد أكثر من أسلوب للتفسير وأكثر من عمق واحد للأحداث.

٢- تاريخ كتابة النص

يجمع النقـاد والباحثون على اخـتلافهم، اسـتناداً إلى أدلة تاريخية (خارجـية) وأدلة نَصِّيَّة (داخلية)، على أن المسرحية تنتمى إلى أواخر القرن السادس عشر، وأنها اكتملت ما بين عامى ١٥٩٩ و ١٦٠٠ (بريسندن – Brissenden – طبعة أوكـسفورد – ١٩٩٣) وإن كانت چوليت دوسنبير، محررة طبعة آردن (٢٠٠٦) تقيم الحجة على أن المسرحية عُرِضَتْ فى يوم ثلاثاء المَرْفَع (السابق لأربـعاء الرماد عند المسيـحيين) وكان ذلك يوافق ٢٠ فـبراير ١٥٩٩. وهى تقيم هذه الحجـة، التى أُورِدُهَا لطرافتها وحسب، فى عشـر صفحات من مقدمتهـا الطويلة. وأما ما يهمنا نحن، أبناءَ العربية، فهو أن المسـرحية تنتمى دون جدال لمجموعة الكوميديات الشيكسبـيرية المرتبطة بها، وهى التى تتناول طبيعة الحب، مثل **حلم ليلة صيف** (١٥٩٥ – ١٥٩٦) و**تاجر البندقية** (١٥٩٦ – ١٥٩٨) و**ضجة فـارغة** (١٥٩٨) و**الليلة الثانيـة عشرة** (١٥٩٩-–١٦٠٠) (وكلها متـرجم إلى العربية فى هذه السلسلة) وإن كانت هذه المسـرحية تخـتلف فى عدة جوانب عن كل تـلك الكوميديات، على نحـو ما سوف يتـضح تفصيلاً من عـرض آراء النقاد المحدثين، وخـصوصًا فى ربع القرن الأخـير (أواخر العشرين وأوائل الحادى والعشـرين). ومن الطريف أيضًا أن المسرحية لم تُطبعْ قط فى حيـاة الشاعـر، ولم تظهر مطبـوعة إلاَّ فى الأعـمال الكاملة التى نشـرت عام ١٦٢٣ (طبعة الفـوليو). وأسباب ذلك كلهـا حَدْسِيَّةٌ يُفيض فـيها الباحثـون ولم أر ما يدعو إلى عرضها، وإن كان من الطريف أيضًا أن أذكر ما يورده الباحثـون من تفسيرٍ لتأجيل طباعتها عند تسجـيلها عام ١٦٠٠ فى شـركة المكتبـات (الشهر الـعقارى عندنا)، قـائلين إنه كان ينحصر فى احتوائها على قدر كبير من النقد أو "الهجاء الساخر"، وهو ما وجده الرقيب فى تعرض المسرحية بالنقد اللاذع لحياة البلاط، ولأعداء فن المسرح، ومناقشة قضية المرأة، والفوارق بين الجنسين، بل وما يوحى به النص من إشارات إلى أعـلام معاصرين فى الحياة الثقافية والسـياسية. ويورد مايكل هاتاواى (Hattaway) فى طبعة نيوكيمبردج (٢٠٠٠) ما يعتـبره دليلاً مُرَجِّـحًا على أن سبب التأجـيل كان اعتراض الرقابة، شـارحًا ذلك على النحو التالى: كثـرت فى تلك الأيام المطبوعات التى تتضمن الهجـاء الساخر وهو ما دفع

رئيس أساقفة كنتربرى، چـون ويتجيفت، إلى إصدار أمر رقابى ذاعت سمعـته السيئة فى يونيو ١٥٩٩ ، وكـان ذلك الأمر يحظر حظرًا تامًّا طباعـة أى هجاء ساخر شعـرًا أو نثرًا، ويقضى بإحراق كل مـا سبقت طباعتـه، وهو ما حدث بالفعل، كمـا أمر كبير الأسـاقفة بحظر نشر أية مسرحيات تاريخية (وهو ما ينص عليـه الأمر بصفة خاصة) إلا بعد موافقة مجلس الخاصـة الملكية، وبعدم السمـاح بنشر أية مسرحـيات أخرى إلا بعد مـوافقة ''من خُوِّلَتْ لهم تلك السلطة'' (ص ١٤-١٥).

٣- المصـادر:

أصبح النقاد يبدون قلقًا مـتزايدًا من تعبير 'المصادر' عند الإشارة إلى الأعمال الأدبية التى استقى منها شـيكسبير 'مادة' لمسرحياته، وأصبح البـعض يفضل تعبير 'التَّنَاصّ' فى رصد الخيوط الرئيسية للحبكات والشخصـيات التى استعارها المؤلف من غيره فى أعماله، وكما أبين فى الحواشى، يحفل النص الشـيكسبيرى فى نسيـجه بخيوط من أعـمال أدبية كثيرة، بعضها مطبوع ومنشور والبعض الآخر شائع أو قل كان شائعًا وذا جذور عميقة فى التربة الثقافية الخصبة للثقافة الشفاهية فى عصر الملكة إليزابيث على نحو ما تبين بالتفصيل باربارا أ. موات (Mowat) فى دراسة تفصيلية مطولة بعنوان ''المسرح والثقافة الأدبية'' ، وهى منشورة فى كتاب عنوانه ''**تاريخ جديد للدرامـا الإنجليزية المبكرة ١٥٩٠ - ١٦٤٢**'' من تحرير چون د. كوكس (Cox) وديفيد سكوط كاستان (Kastan) (كيمبريدج ١٩٩٧ - ص ٢١٣-٢٤٨). إذ تبين الباحثة أن الكثير مما استعاره شيكسبير من ''الثقافة الأدبية'' كان قد بلغ درجة من الشيوع تجعل من العسير رصد مصدر واحد له، وإن كنا نستطيع فى هذه المسرحية رصد مصدر رئيسى للحبكة، ولم يشر أحد إلى أن دِيْن شيكسبير له قبل عام ١٧٦٧، ألا وهو الرومانسـة الرعوية التى كتبـها توماس لودج (Lodge) بعنوان **روزالند** (*Rosalynd*) أثناء رحلة له فى سفـينة مسلحة '' خاصة'' إلى جزر الكناريا ونشـرها عام ١٥٩٠، وجعل لها عنوانًا فرعيًّا هو ''**التركة الذهبية للفتى يوفيوس**'' ، وهو عنوانٌ قصد به تنبـيه القـراء إلى لون النثـر الذى يعتـزم تقـديمه لهم، ألا وهو الأسلوب ' اليـوفوى' (Euphuistic)، نسـبـة إلى الأسلـوب البـلاغى المنمق الذى ذاع على يـدى چون لِيلِى (Lyly) (انظر مقدمة الترجمة العربية لمسرحية **ضجة فارغة** ٢٠٠٩، القاهرة، ص ٤١).

ولكن هذه الرومانسة كانت بدورها تستند، إلى حد ما، إلى قصيدة قصصية قصيرة كُتبت فى القرن الرابع عشر، كما تبين "موات" (ص ٢٤٢)، وكانت مجهولة المؤلف حتى عام ١٧٧٥ - ١٧٨٩ حين اتضح وجودها فى مخطوطات **حكايات كنتربرى** التى كتبها تشوسر، وذلك بعنوان "حكاية جاملين" وأصبحت بعدها تنسب إليه. وتحكى القصيدة قصة المعاملة السيئة التى كان جاملين يلقاها على يدى أخيه الأكبر، والمعارك الدامية التى دارت بينهما وانتهت بفرار الأخ الأصغر إلى "الغابة الخضراء" حيث أصبح قائدًا لعصابة من "الأخيار" الفارين من وجه الظلم وإن كانوا يُعتبرون فى الواقع خارجين على القانون، ثم تحكى كيف استعاد جاملين أراضيه التى كان أخوه الأكبر قد سلبها منه، وشنق هذا الأخ الظالم فى النهاية، ولكن الحكاية لا تتضمن إشارة للحب، إلا فى السطور الأخيرة حيث يقال إن جاملين اتخذ لنفسه بعد عودته "زوجة صالحة وجميلة".

أما الرومانسة الرعوية التى كتبها توماس لودج نثرًا، وزينها ببعض القصائد الغرامية بين البطل والبطلة، فقد نشرها چيفرى بولو (Bullough) فى كتابه: **المصادر القصصية والدرامية لشيكسبير** (١٩٥٧-١٩٧٥) ووَجَدْتُ فى طبعات سيجنت (Signet) المتوالية للمسرحية (١٩٦٣-١٩٩٨) مقتطفات وافية منها فى ٣٦ صفحة، كما دأب المحررون المحدثون على تلخيص وإدراج مقتطفات منها فى ملحق خاص ومقارنتها بمسرحية شيكسبير، ولكننى وجدتُ فى هذه المقتطفات الوافية ما يكفى لتلخيص أحداثها للقارئ العربى، حتى يقارن بنفسه بين قصة توماس لودج، ومسرحية شيكسبير، وقد أترجم بعض فقراتها حتى يدرك القارئ الفروق الهائلة بين الأسلوب 'اليوفوى' المشار إليه آنفًا وبين حوار شيكسبير الدرامى النابض.

يبدأ لودج رومانسته بوصف مشهد احتضار السير چون أوف بوردو (Bordeau)، أى الذى ينتسب إلى مقاطعة بوردو فى فرنسا، الذى يعلن على رؤوس الأشهاد وصيته، قائلاً إنه خَلَّفَ القسط الأكبر من تركته لأصغر أبنائه الثلاثة، واسمه روزادير (Rosader). ولما كانت تركته تمثل ثروة كبرى (من الأراضى والأموال) فإن تفضيله للصغير يثير حقد أخيه الأكبر سالادين (Saladine) (وهو الاسم الإنجليزى المحرف عن

صلاح الدين)، ويدفعه باعتباره الوصيّ على أخويه إلى إذلال أخيه الأصغر ومعاملته معاملة قاسية "كأنما كان ابنًا لأى خادم ريفى" ، كما يقرر أنه لما كان الأخ الأوسط فرناندين "طالب علم لا يشغل باله إلا بأرسطو" فسوف يكتفى باستكمال تعليمه.

وبعد أن يتحمل روزادير هذا الموقف سنتين أو ثلاثًا ويشب عن الطوق ويغدو يافعًا "بدأت لحيته تظهر" ، يقرر التمرد على أخيه. وعندها يحرض سالادين أتباعه على الهجوم عليه، ولكنه يصد عدوانهم ويهاجم أخاه الأكبر، فيستميله هذا بوعود معسولة ويبرم معه صلحًا، وإن كان هذا الأخ "الشرير" ينتظر الفرصة المواتية وحسب للانقضاض على أخيه الأصغر والقضاء عليه. ويرى الفرصة سانحة عندما يأمر الملك توريسمون، الذى اغتصب عرش فرنسا من أخيه چيريسمون، بعقد مباريات فى المصارعة وغيرها من الألعاب، إذ يرشو سالادين مصارعًا نورمانديًّا محترفًا حتى يقتل أخاه الأصغر. وعندها يحرض أخاه الأصغر على المشاركة فى مباريات المصارعة قائلاً إنه بذلك سوف "يُشَرِّفُ" اسم الأسرة.

وعندما تبدأ المصارعة يشاهد الأخ الأصغر (روزادير) الفتاة روزالند، ابنة الملك المنفى چيريسمون، فيروعه جمالها "الربانى والسماوى" واقفة تنظر، ومعها ألِنْدَا، ابنة الملك توريسمون مغتصب العرش، فإذا بجمالها يلهمه قوة جبارة تُمَكِّنُهُ من قتل المصارع النورماندى. ويبتهج الملك توريسمون حين يعلم أن الفائز ابن السير چون أوف بوردو. وأما روزالند فقد أسرها المصارع اليافع بوسامته وشجاعته، ولا تتردد فى إرسال جوهرة كانت تلبسها حول عنقها إليه، فيرد على الهدية بقصيدة قصيرة لا يزيد طولها عن عشرة أسطر تزخر بالقوالب الشعرية التقليدية للتعبير عن الغرام والمأثورة عن الشاعر الإيطالى پترارك (Petrarch)، ابن القرن الرابع عشر. وعندما يعود روزادير إلى المنزل يجد أن أخاه قد أغلق الباب برتاج شديد، فيكسره ويقتحم المنزل شاهرًا سيفه ولكنه لا يجد فيه إلا الخادم العجوز آدم سپنسر، وبعد حوار طويل ينجح الخادم فى تحقيق مصالحة أخرى بين الأخوين، ولكن سالادين كان لايزال "يخفى حقدًا مسمومًا خلف ما يبدو فى وجهه من سلام ووئام".

وفى غضـون ذلك يوجس توريسمـون، الملك الغاصب ، خـيفة مـن وجود روزالند الجميلة فى قصره، قـائلاً فى نفسه إنها قد تتزوج فتى شجاعًا يقـتص لأبيها منه ويسترد له عرشه ، ومن ثم يقرر أن ينفيها، قـائلاً لها أن تذهب لتلحق بأبيها فى غابة آردن. وعندما تتوسل بنت عمها ألندا لأبيها أن يبقيها معها، يأمر بنفيها أيضًا. ولا تبتئس ألندا بذلك بل تعزى بنت عمهـا روزالند قائلة لها إنها "سوف تشاركهـا البأساء" وإنهما سوف "تكونان أختين فى الفقر". وتقرر الفتـاتان الهروب متنكرتين، بحيث تسمى ألندا نفـسها "أليانا" (أى الغريبـة)، وترتدى "مـلابس الفقـراء" ، وبحـيث تتنكر روزالند فى ملابس غـلام يخدمها يدعى " جانيميد" ، لأنها أطول قامة من ألندا. وعندمـا تصلان إلى الغابة تجدان أشعار حب مشبـوب محفورة فى لحاء الأشجار، وتُصادفان راعـيًا عجوزًا يدعى كوريدون وهو يُسَـرِّىَ عن عـاشق ريفى أضناه الحب ويعـمل بالرعى يدعى مـونتـانوس. وتشتـرى 'إليانا' الكوخ وقطعـان الأغنام من صاحـبهـا الذى يعـمل كوريدون لديه، وتشـرع هى و'جانيميد' فى ممارسة "حياة الرعاة السعيدة" .

ونعلم بعـد ذلك ما حـدث للأخ الأصغـر روزادير، إذ كان قـد فر بصـحبـة الخادم العجـوز آدم سپنسر من وجه الـقسوة الوحشـية التى تجلت فى موقف سـالادين، وعندما أرسل هذا بعض أتباعه الأشرار ليلحقوا به اشتبك روزادير معهم وقتل بعضهم أثناء فراره، بل إنه نجح فى التصدى لرجـال الشرطة الذين استدعاهم سالادين مَدَدًا لأتـباعه، ويتمكن روزادير من الوصول آخـر الأمر إلى غـابة آردن، معتـزمًا "الوصول إلى مـدينة ليون" . (وفى ذلك إشـارة إلى المكان الذى تجرى فـيـه الأحداث، وهو مـا سوف أعـرض له عند الحديث عن مـكان أحداث **كمـا تحب**). وعندمـا يهدهما الجـوع الشديد، يـترك روزادير خادمه الأمين آدم وينطـلق فى الغابة بحثًا عن الطعـام، فيصادف چيريسـمونَ الملكَ المنفى أثناء احتفاله بعيد ميلاده مع "عصبة من الأشداء الخارجين على القانون" . ويرحب هؤلاء بالفتى روزادير وآدم العجوز، وتُكْتَبُ لهما النجاة فى صحبة الملك الشرعى فى المنفى.

وفى أثناء ذلك كان الملك الغاصب توريسمـون يزداد بطشًا، إذ صادر أملاك سالادين وألقاه فى السجـن، ولكن وحشة السجن تهيـئ الفرصة له لتأمل حاله والإحـساس بالندم

على ما اقترفه فى حق أخيه الأصغر روزادير، وعندما يأمر توريسمون بنفيه يقرر سالادين أن يلحق بأخيه، وكان هذا آنذاك يجوس خلال الغابة فى هيئة الصياد، وينقش على أشجار غابة آردن قصائد حب موجهة إلى روزالند، وتكتشف إحداها 'إليانا' و'جانيميد'، وحين تقابلانه يقرأ لهما قصيدة أخرى، وما إن يتركهما حتى تنخرط الاثنتان فى حوار طريف ينتهى باعتراف روزالند بالحب الذى تكنه للفتى روزادير. وفى اليوم التالى، وبعد أن يقرأ روزادير ثلاث قصائد أخرى تقترح ' جانيميد' أن ''تمثل'' دور روزالند، وأن يخطب وُدَّها روزادير (وإن لم يكن فى هذا أدنى إيحاء بأن ذلك يمكن أن يشفيه من الحب، على نحو ما هو موجود فى شيكسبير). ويؤدى ذلك المشهد التمثيلى إلى أن تقترح 'إليانا' القيام بعقد قران وهمى بينهما، ''دون أن يخطر على بال روزادير إطلاقًا أنه قد خطب وُدَّ حبيبته روزالند وظفر بها فعلاً''.

وعندما يغادر سالادين مقاطعة بوردو، تنفيذًا للأمر بنفيه، ويتجه إلى غابة آردن (راجيًا أن يصل إلى مدينة ليون أيضًا) يغلبه الجوع والتعب فينام فى ظل دوحة، ويقترب منه أسد يوشك أن يفترسه، وفى هذه اللحظة يصل أخوه روزادير، ويعرف أن النائم أخوه، فيصارع ضميره هنيهة ثم ينقض على الأسد فيصرعه. وهنا يصحو سالادين، وقبل أن يعرف هوية من أنقذه يعرب عن ندمه على ما فرط منه فى حق أخيه وتوبته الصادقة. وإذ ذاك يكشف روزادير عن نفسه، ويصحب أخاه التائب إلى الملك المنفى جيريسمون، ويقضيان معًا عدة أيام يُطْلِعُ فيها روزادير أخاه على مجاهل الغابة وخفاياها. ويتسبب غياب روزادير فى أن تقلق عليه روزالند (المتنكرة فى زى 'جانيميد') قلقًا شديدًا، وعندما يعود تلومه ألندا (التى تسمى الآن 'إليانا') على تأخره. ويتصادف فى هذه الأثناء أن تبتعد روزالند وألندا عند الأخوين، فإذ بعصابة من قطاع الطرق تهاجمهما، راجين اختطاف ألندا الجميلة، وإهداءها إلى الملك الغاصب توريسمون، الذى يوصف بأنه ''فاسق كبير'' (جاهلين أنه والدها فى الواقع) أملاً فى أن يصفح عنهم إن أهدوه الجارية و' خادمها' (روزالند) وتستغيث الفتاتان فيهرع روزادير إلى نجدتهما، بمعونة سالادين، الذى سرعان ما يقع فى غرام ألندا ('أليانا') على الفور، وتبادله ألندا غرامه إعجابًا بشهامته وبسالته.

وفى اليوم التالى يصحب كوريدون، الراعى العجوز، 'جانيميد' و'إليانا' إلى المكان الذى يخطب فيه العاشق الريفى مونتانوس وُدَّ الفتاة الريفية ''فيبى'' بالإنجليزية والفرنسية، والفتاة تَصُدُّه-وتبدى التَّمَنُّع والتـعالي عليه، فَتَزْجُرُهَا روزالند (' جانيميد') وتُوَبِّخُهَا على قسوة قلبها، فإذ بالراعية الريفية تقع فى غرام 'جانيميد' ، وعندما تعود إلى منزلها تمرض وتلزم فراشها وترسل إلى ' جانيميد' قصيدة قصيرة على غـرار أنشودة شهيرة من أناشيد بترارك. وعندها تأتى روزالند (' جانيميد') إلى فيبى وتقول لهـا إن عليها أن تطفئ جذوة ذكرى ' جانيميد' بالحب الصادق لحبيبهـا مونتانوس. وتوافق الراعية المدلهة بأن تحب ذلك الراعى إذا استطاع عَقْلُها قـتلَ غرامها 'بالغلام الخادم' . وفى غضون ذلك يتفق سالادين مع 'إليانا' (ألندا) على الزواج بعد أيام مـعدودة، وتَعِدُ روزالند (باعتـبارها 'جانيـميد') اليافعَ المـكتئبَ روزادير، أنه سوف يـتزوج حبـيبـته روزالند، إذ سوف تظهـر فى الوقت المناسب بفضل ما يتمتع به أحد أصدقاء 'جانيميد' من علم فياض بالسحر وخبرته العميقة بفنونه.

وأثناء إجراء الاستعدادات اللازمة لزواج سالادين بألندا (فى صورة 'إليانا')، يجتمع الرعاة من أبناء الغـابة، واللوردات المنفيون والملك المنفى چيـريسمون الذى يروعه التـشابه الكبير بين ملامح 'جانيميد' وملامح ابنته روزالند، ولا يلبث الغلام 'جانيميد' أن يخرج هنيهة أثناء تلك الاسـتعدادات ثم يعود فى صورة روزالند الحـقيقية. وتسـود الفرحة حين تقدم نفسـها إلى والدها الذى يصيبه الذهول، لكنه يتـماسك ويقدمها بدوره إلى خـاطبها روزادير حتى يتم عـقد قرانهـما، وتبدى فـيبى سعـادتها بالزواج من مـونتانوس، ويظل سالادين حائرًا ولديه بعض اكتئـاب لا يلبث أن ينقشع حين تخبره 'إليانا' أنها فى الواقع الأميـرة ألندا. ويتزوج الرجـال الثلاثة من عرائسـهم فى كنيسـة قريبة، ويغـنى فى الحفل الراعى الهرم كـوريدون أغنية (تحـاكى إحدى الأغانى فى قـصيدة الشـاعر إدموند سـپنسر ''روزنامة الرعاة''). وفجأة يدخل القاعة فرناندين، الابن الثانى للسير چون أوف بوردو، ويعلن أن لوردات فـرنسـا الاثنى عـشـر على وشك القـتال دفـاعًـا عن الملك الشـرعى چيريسمون ضـد أخيه الغاصب توريسمون. وهكذا يحمل الملك الشـرعى السلاح، مثلما

يحمله الإخوة الثلاثة، ويلتحقون بجيش اللوردات ويهزمون توريسمون الذى يلقى حتفه فى المعركة، ويواصل المنتصرون مسيرتهم إلى باريس، العاصمة، حيث يعود چيريسمون إلى عرشه الشرعى ويعم الهناء والصفاء.

ولا تتضمن المقتطفات المنشورة فى طبعة سيجنت المشار إليها، ولا فى طبعة نيوكيمبريدج التى سبق ذكرها، الفقرة الأخيرة فى القصة الأصلية (وطولها ١٢٥ صفحة) وهى الفقرة التى يوردها بولو المذكور، والتى تتضمن الدروس الأخلاقية التى تعتبر ''التركة الذهبية'' التى خلفها يوفيوس (Euphues) الذى يقص القصة، لأطفال صديقه فيلاوتوس (Philautus) ألا وهى ضرورة طاعة الأبناء للآباء، وأهمية الوفاق بين الأشقاء، وواجب العمل الصالح، والإقرار بأن الإخوة الصغار قد يتفوقون فى فضائلهم على من هم أكبر سنًّا منهم. ويقول ألان بريسندن فى طبعة أوكسفورد (١٩٩٣) إن الطبعة الثانية والطبعات اللاحقة لتلك الرواية القصيرة تتضمن ملحقًا بوصية يوفيوس يقول فيه المؤلف إن أبناء فيلاوتوس سوف يجدون فى القصة، إلى جانب الدروس الأخلاقية، ''تحليلاً للحب''. ونحن نرى أن شيكسبير يركز 'العظة الأخلاقية' فى شخصية واحدة، ويجعل تحليل الحب شغله الشاغل فى مسرحيته.

ولن أفيض فى تبيان الفوارق بين 'رواية' لودج ومسرحية شيكسبير، فإن هذا التلخيص، على إيجازه الشديد، كفيل بإيضاحها لمن يقرأ النص المسرحى، وعلى رأسها ما اصطُلح على تسميته اختلاف النغمة، وقد سبق لى تعريف النغمة (tone) فى إحدى مقدماتى لشيكسبير، فالنغمة عند لودج 'وعظية تأملية'، إذ يجعل شخصياته تستغرق صفحات طويلة فى تأمل حالاتها النفسية، مُضْمِرَةً فى هذه التأملات ما يراه الراوى من مواعظَ أخلاقية تفيد النشء، فى حين أن نغمة شيكسبير 'احتفالية وشاعرية'، بمعنى أن الشاعر يقدم عملاً 'يُمَسْرِحُ' فيه ما يعتبره نبض الحياة الصاخب القوى، وتكفى المقارنة البسيطة لوظائف الأغانى والنظم عند لودج بوظائفها عند شيكسبير، ففى الرواية لا تزيد هذه الوظائف عن الحشو الذى قد يُقْرأُ لذاته وقد يحذف، وفى المسرحية تَصُبُّ كل أغنية مثلما يَصُبُّ النظم فى أبنية الشخوص وحركتها الداخلية، وكلها موجه للاحتفال بالبعث

والحياة فى آخـر المطاف. وشيكسبيـر يستعين فى ذلك بكل ما أوتى من مـهارات فى البناء الدرامى، وعلى رأسها براعته فى فنون التقابل والتضاد، إذ يجعل لكل قضية نقيضًا، كما سوف نشـرح عند الحديث عن البـناء، ولهذا يضيـف عددًا من الشخـصيـات التى تعتـبر جوهرية فى الدراما مثل چاك المكتئب (الذى تقول دوسنبير إنه يمثل شخصية توماس لودچ) والمهرج تتشستـون (ناقد المسرحية)، إلى جانب شخصيـات أخرى أقل أهمية مثل أودرى، الفتاة الريفيـة، أو الراعية التى لا علاقة لها بالشعـر، و وليم، القروى الساذج، والكاهن مارتكست (أى مفسد النصوص) ومثل 'لوبو' (Le Beau)، رجل البلاط العاقل المتزن.

وأنا أذكر 'النغـمة' ، وإن لم يذكـرها صراحة أى ناقـد من النقاد المحـدثين، لأننى أعتبرها مـفتاحًا نقديًّا ثمينًا من المفاتيح التى أتى بها النقد الجـديد، ولم يفقد هذا المفتاح قيمته فى خضم موجة النقـد الثقافى التى تطمس الفوارق بين الأنواع الأدبية وتعاملها على قدم المساواة لا باعـتبارها فنونًا أدبية بل باعتـبارها وثائق ثقافية وحـسب. أقول إننى أؤكد 'النغمة' لأنها العامل الرئيسى الذى يحدد المعنى الخـاص لكل عمل، والنقاد منذ الدكتور چونسون (١٧٦٥) يشـيرون إلى النغـمة ضِمنًا، فـالدكتور چونـسون يقول إن القـصة فى المسرحية ''طليقة وممتعة'' وإن الحوار يتواثب ''خفة ومرحًا'' وإدوارد داودن (١٨٧٧) يقول إن المسرحية ''أعذب وأسعد كوميديا شيكسبيرية'' ، وماكس بيربوم (Beerbohm) يقول (١٩٠٧):

> إننا نجد فى **كما تحب** فانتازيا رقيقة نفخ شيكسبـير فيها روح الربيع نفسها، ولا تدانيهـا مسـرحية أخـرى فى عطرها الفواح فى كل ثنيـة وفى جمالهـا الغنائى الفتىّ. إنها تشبـه أغنية طالت بما يشبه المعجزة فأصبـحت مسرحية من دون أن تفقد خفتـها وسحرها. ولو كانت الفراشات تطير فى أسراب لشـبهنا المسرحية بمجموعة من الفراشات الطائرة.

(من كتاب **جولة بين المسارح**، نيويورك، ١٩٣٠)

(والمقال مقتطف فى طبعة سيجنت ١٩٦٣)

وهيلين جاردنر (١٩٥٩) تؤكد احتفاء المسرحية "بالفرحة والمرح" قائلة إنها "مزيج متلألئ من الفانتازيا والرومانس واللماحية والفكاهة" ، وإنها "أشد كوميديات شيكسبير تهذيبًا ورقة وجاذبية، وهى الكوميديا التى يقوم بالحدث فيها، وباتساق، ذكاء ممتع ومستمتع" (**مزيد من الحديث عن شيكسبير**، ١٩٥٩، ص ١٧-١٨).

وإذا كان النقد الجديد نفسه لا يقبل مثل هذا النقد 'الانطباعى' ، فإنما يعترض وحسب على المصطلح النقدى غير الدقيق، ولكن النقد الانطباعى فى جوهره يمس قضية 'النغمة' وإن لم يذكرها صراحة، فالنغمة هى ما كان كولريدج يقصده بتعبير "الجو" (فى نقده لشعر وردزورث)، والنغمة عند شيكسبير فى هذه المسرحية تبتعد بها مسافات شاسعة عما يُعتبر 'المصدر المباشر' أى 'رواية' روزالند المشار إليها، فلم يأخذ شاعرنا منها إلا هيكلاً مجردًا للأحداث، أو قل إطارًا خارجيًّا للحدث، وهو الإطار الذى أبدع فيه ذلك التراشق البديع بين إيقاع النظم وإيقاع النثر، ومبتكرًا مواقف تذكرنا دائمًا بالغاية العليا للكوميديا الشيكسبيرية، ألا وهى الاحتفال بانتصار الحياة، وإن كانت الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر (Langer) تقول إنها غاية كل كوميديا، فى كتابها **الجميل الإحساس والشكل** (رتلدج، ١٩٥٣) واهتداءً بهذا قال ويلى سايفر فى الخمسينيات أيضًا ما يعتبر تعميمًا أشد (وأصدق) ألا وهو إن الكوميديا فى جوهرها احتفال بالحياة. وهو قول أومن بصدقه، لا باعتبارى باحثًا أو ناقدًا فقط، بل أيضًا باعتبارى من كُتَّاب الكوميديا وعشاقها. (انظر كتابى **فن الكوميديا**، ١٩٨٠، و**قضايا الأدب الحديث**، ١٩٩٤).

ولأقدم الآن للقارئ العربى نموذجًا من كتابة توماس لودج، وأسلوبه الذى سبق وصفى له بأنه يوفوى (Euphuistic): وها أنذا أختار لحظة تأمل سالادين فيما عسى أن يفعله إزاء وصية والده التى ترك فيها جُلَّ ثروته لأصغر أبنائه، ومدى حب الراحل الشديد لهذا الصغير. يقول لودج "وهكذا بدأ يتأمل قائلاً فى نفسه:

"أُواه يا سالادين! لَكَمْ يسودُ الاضطرابُ خاطِرَكَ، وكَمْ تُصيبُك الحيرةُ بقلقٍ فى المشاعر شاسعِ المدى، وكم يتعكرُ صَفْوُ ذهنِكَ بفحوى وصية والدك، وكم يَتَّقِدُ فؤادُك بلهيبِ الأملِ فى إصلاحِ حالك الآن! ها أنت ذا يتنازعُك

خاطران: أحـدهما يُشيـر عليك بأن تقنعَ بما فى يمينك، والآخـر يُهيب بك أن تطمحَ إلى زيادة ثروتك: الثروة يا سالادين نصـيرٌ مخلص، ولا دواءَ أنجعَ من اكتنازها. . . أخـوك يافع، فاتخذْ من دونـه حجابًا من الرَّهبَـة، ولا تُقَرِّبْهُ من نفسك كى لا يَأْلَفَكَ، فالأُلفة أُمُّ الاحتقـار! احْرِمْهُ من المعارف إلا قليلاً، حتى لا يفعل إلا القليل. احْـبِسْ مَلَكاته الذهنيةَ فى مكانة اجـتماعيـة منحطة، فإنه وإن كان كريمَ المحتـدِ بالفطرة، فإنَّ عليك أن تُعيدَ صَوْغَهُ وتركيـبه بالتربية كى ينشـأ نشأة الفـلاحين. اهْبِطْ به إلى الدَّرْكِ الأسـفلِ من الرِّق، ونَصِّبْ نفـسك مَلِكًا أوحد علـى أملاك أبيك جمـيعًا. وأمـا فرناندين، أخـوك الأوسط، فإنه طالب علم لا يشغلُ بَالَه إلا أرسطو، فَدَعْه يقرأ جالينوس وأنت تنهبُ الذهب وتسلبـه! دَعْهُ يستـغرق فى كـتابه وأنت تبـتاع الأراضى لنفسـك. الذكاءُ ثراء عظيم، وكفاكَ حظًّا أن تُصيبَ من التعليم قسطًـا! وليضرب صفحًا عن كل ما عدا ذلك". (ص ١٤٥ من طبعة سيجنت ١٩٦٣)

ولا أظن أن 'نغمة' أسلوب هذا المقتطف تحتاج إلى تعليق، فـالجمل المتوازية المتوالية والبلاغة المتكلفـة بما فيها من تراوح بين أزمنه الأفعال، والطباق مـا بين الفطرة والتربية أو النشأة، والصور البلاغـية التقليدية، والعبارات التى توحى بالحكم والأمـثال، والالتفات، ومـا إلى ذلك كله من فنون الصنعـة اللغـوية يهب الكتـابة مـذاقًا خـاصًـا ما أبعـده عن شيكسبير.

وإذا كان لودج قد أمد شيكسبير بهيكل قـصصى مجرد، فإن شاعرنا يدين بدَيْنٍ أكبر لتراث أدبى زاخر، مثل المسرحيات التى كـتبت وقدمت على المسرح فى عصره عن روبين هود (Robin Hood) ورجاله الأشـداء (وهو ما سوف أعود إليـه)، والمعروف أن روبين هود بطل أسطورى عاش فى القرن الثانى عشـر فى غابة شيروود فى إنجلترا، وخَلَّفَ تركة من التراث الشعبى عن سلـبه أموال الأغنياء لمساعدة الفقـراء، وأما رجاله الأشداء، الذين يشار إليهم بمصطلح merry men (كلمتـان أو كلمة واحدة) وهو المصطلح الذى يعـرفه معـجم أوكسفورد الكبـير بأنه يعنى "الرفاق الصناديد المسـلحين لزعيم شعـبى أو لقاطع

طريق'' ، فقد اشتهر عنهم إجادتهم فن الغناء وقول الشعر ، ومازال تراث روبين هود يلهم الفنانين إلى اليوم مثلما كان مصدر إلهام للأدباء والفنانين فى عصر شيكسبير ، كما تأثر شيكسبير ، دون شك ، بتراث الشعر الرعوى (وسوف نناقشه عندما نعرض للنوع المسرحى) وبشاعر فَذٍّ معاصر آخر هو السير فيليب سيدنى (Sidney) .

وتذهب دوسنبير (ص ٨٥) إلى أن شيكسبير استمد من سيدنى الجرأة التى مكنته من التشكيك فى جذور الهوية الجنسية (Sexual identity) والتلاعب اللاهى بالأدوار الاجتماعية لكل من الجنسين، كما يذهب باحث يدعى بريان چيبونز (Gibbons) إلى أن ذلك كان يُعزى (إلى حد ما) إلى وجود جمهور من النساء في المسرح (انظر دراسته بعنوان ''الأوهام الغرامية فى **كما تحب**'' ، فى الكتاب الذى أصدره عام ١٩٩٣ بعنوان **شيكسبير والتعددية**، كيمبريدج ص ١٥٥-١٥٦). ولكن دوسنبير تغالى فى تقدير الدَّين الذى يدين به شيكسبير إلى سيدنى، خصوصًا فيما يتعلق بمعالجة سيدنى فى رومانسته النثرية الطويلة أركاديا (*Arcadia*) (سواء فى صورتها المخطوطة عام ١٥٨٠ أو صورتها المنقحة المنشورة فى طبعة ثانية عام ١٥٩٣) لقضية ارتداء أحد الجنسين ملابس الجنس الآخر، وبسبب إيمان هذه الباحثة الراسخ بأن ''تذويب الفوارق بين الجنسين أو إزالتها'' كان الشغل الشاغل لشيكسبير فى هذه المسرحية ، فإنها تسهب فى تحليل دلالة ما يحدث أو ما يصوره سيدنى ومدى تأثر شيكسبير به . والنقد النسائى بصفة عامة يركز تركيزًا مبالغًا فيه على تنكر روزالند فى ثياب غلام، كأنما كان ذلك إعلانًا بتقويض أركان المجتمع الأبوى، وهو ما ينقضه بحجج مفحمة الباحث پيتر إريكسون (Erickson) فى كتابه ''**الأبنية الأبوية فى دراما شيكسبير**'' ، بيركلى، كاليفورنيا، ١٩٨٥ ، خصوصًا فى الفصل الذى يناقش فيه هذه المسرحية وعنوانه ''السياسات الجنسية والبناء الاجتماعى فى **كما تحب**'' (ص ٢٢-٣٧).

٤- النوع المسرحى:

التعريف الشكلى للنوع المسرحى يرغمنا على تصنيف هذه المسرحية فى عداد الكوميديات الرعوية التى يقرنها البعض بمسرحيات چون ليلى الطريفة التى كانت تقدم فى

البلاط الملكى، أو غيرها مما كان يقدم للملكة إليزابيث فى رحلاتها المنتظمة فى مقاطعات انجلترا، والحفلات التى كانت تقدم لها فى كل مناسبة من هذه المناسبات، ويرصد البعض الآخر جذورها فى التراث الشعبى للشعر الرعوى، وكان هذا التراث يتضمن دائمًا معالجة الحب، وأحيانًا معالجة "قضايا" معرفة النفس (أو حقيقة الذات) من خلال الحب. ولا مناص من التعرض أولاً (قبل مناقشة الشعر الرعوى) لنوعى الكوميديا اللذين يحددهما نيڤيل كوجهيل (Coghill) فى دراسة له بعنوان "أساس الكوميديا الشيكسبيرية" نشرها فى كتاب عنوانه **مقالات ودراسات** (١٩٥٠) ويقول فيها إنه يحاول "إثبات بعض القضايا الخاصة بشكل الكوميديا حسبما كان مفهومًا فى عصر شيكسبير" ، ومن ثم يبدأ بالتمييز بين مفهومين شائعين للكوميديا فى القرن السادسَ عشر، وكلاهما يرجع إلى علماء النحو فى القرن الرابع الميلادى، وإن كانا متضادّين تضاداً أساسيًّا. فأما التعريف الأول للكوميديا فيقول إنها قصة تبدأ بالشقاء وتنتهى بالهناء، وأما الثانى فيقول بما يقول به سيدنى من أنها "محاكاة للأخطاء المعتادة فى حياتنا" وأنها تُصَوِّرُ "بأشد الصور الممكنة للحطة وإثارة السخرية، بحيث يصبح من المحال على أى مشاهد لها أن يقنع بأن يتصف بها" ، وينتهى كوجهيل إلى القول بأن النوع الأول ينطبق على كوميديات شيكسبير، والثانى على كوميديات بن چونسون (ص ١١٤).

ولكننا، على ضوء ما قلته آنفًا فى التمييز بين رواية لودچ ومسرحية شيكسبير فيما يتعلق بالنغمة، لا نستطيع قبول تطبيق أى من التعريفين "الشكليين" على هذه المسرحية. قد تبدأ **كما تحب**، مثلما تبدأ **حلم ليلة صيف**، "بالشقاء وتنتهى بالهناء" وفق ما يقوله كوجهيل، ولكن هذا التعريف لا يمس جوهر الكوميديا هنا، والواقع أن لنا أن نطبق هذا التعريف الفضفاض، ولو من وجهة نظر القرن السادس عشر وحسب، على ما أسميته (وما يسميه النقاد) المسرحيات المُشْكِلَ أو التراچيكوميديا (انظر مناقشتى المستفيضة لذلك فى مقدمتى لمسرحية **العبرة بالخاتمة**، القاهرة، ٢٠٠٩) ولكننا لن نجده مفيداً فى حالة هذه المسرحية بصفة خاصة، وأعود إلى الاقتباس من كتاب سوزان لانجر العظيم المشار إليه آنفًا، حيث تقول إن جوهر الكوميديا يكمن فى تجسيدها لإدراكنا للسعادة فى **شكل رمزى** إذ تجعلنا نشعر أننا نستطيع أن نلاقى ونتغلب على ما يصادفنا من صروف الحياة وما

يواجهنا من تحدياتها (ص ٥٤). والطريف أن هيلين جاردنر تصف هذا النوع من الكوميديا بأنه الكوميديا الصافية أو النقية (ص ٢٠).

ويؤكد عدمَ أهميةِ الحبكةَ المحدثون الذين يبنون حججهم على ما أرساه نقاد منتصف وأواخر القرن العشرين من مبادئ، مثل ليو سالينجر (Salinger) فى كتابه " شيكسبير وتقاليد الكوميديا" ، ١٩٧٤، وهو الذى يؤكد أن ما يحدث فى المشهد الأخير يُقَرِّبُ المُشَاهِدَ من خشبة المسرح، أو بتعبير آخر يجعل "الشكل الرمزى" الذى تحدثت عنه سوزان لانجر وخصص له إرنست كاسيرر كتابًا كاملاً من ثلاثة مجلدات، يتخذ أبعادًا "حيوية" تمثل وفق تعبير سالينجر"لونًا من المناطق الحدودية ما بين الحياة اليومية وخشبة المسرح" (ص ٩). وهو يعنى بذلك أننا نسمح لما نراه من احتفال "بانتصار الحياة" بأن يمس حياتنا الواقعية، وأن "رؤية أى العشاق غذاء للعشاق" (٣/ ٤/ ٥٣). وها هو ذا مايكل هاتاواى (Hattaway) (٢٠٠٠) يعود إلى التهوين من وظيفة الحبكة، قائلاً إنها شكليًّا تنتمى للكوميديا الجديدة عند القدماء، حيث تصور حكاية الحب المبسطة بين أورلاندو وروزالند كيف ينتصر الحب والفضيلة على الشدائد والطغيان، فالعاشقان يتحابان "من أول نظرة"، والفتاة تشهده وهو يثبت رجولته فيما يشبه "الاختبار بالمنازلة" مع "البطل الذى يعمل لدى الدوق الشرير" (ص ١١-١٢) ولكن بساطة الحبكة فى المسرحية فى ذاتها تزيد من متعة متابعتها، خصوصًا بعد حذف "الأحبولة" (intrigue) التى عادة ما يتسم بها هذا النوع المسرحى فى الكوميديا الجديدة.

ويضيف هاتاواى فى تحديده للنوع المسرحى أن النص "يعلن قرابته بما يسمى 'الحكايات القديمة' (كان يا ما كان - ١/ ٢/ ١١٤)" ، إذ "لا يكتفى باستلهام الكوميديا والتراچيكوميديا بل يستلهم الحكايات الشعبية والرومانسات" (ص ١٢) فلدينا ثلاثة أبناء، أصغرهم أقومهم خُلُقًا، ومزيجٌ من مادة الحياة اليومية والمادة الأجنبية، وبعضُ المواجهاتِ مع الموت، والإلماحاتُ إلى السحر، وطرائقُ الخلاص بما يشبه المعجزة. وبعد أن يقارن هاتاواى بين هيكل الحبكة المستعارة وبين المصادر التى استلهمها شيكسبير جميعًا يفرق بين ما يسميه حدث المسرحية وبين حبكتها، قائلاً إن معظم نقاط التحول فى القصة تقع فى

السرد ولا نشهدها تحدث على المسرح، فكأنما كان شيكسبير يعمد إلى تعرية وتغريب الأعراف التى تسود الأنواع الأدبية التى استلهمها، كما إن مكان الحدث يقطع بأنها مسرحية شعرية رعوية ثم يقول: "وتفتقر كوميديا شيكسبير الرعوية، مثل الكثير من قصائد الشعر الرعوى، إلى الأحداث أو الحدث. فباستثناء المشاهد التقليدية للمصارعة والغناء (والرقص؟) بعد صيد الغزال (٤/ ٢) واستعراض الماصك والرقص فى آخر المسرحية، نجد أنها مسرحية تقوم فى معظمها على الكلام والأغانى، أو قل إنها وليمة لغوية" (ص ١٣).

ولابد أن نعرض فى قسم مستقل لتقاليد الشعر الرعوى، مادام شيكسبير قد اختار أن يجعل معظم مشاهد المسرحية تدور فى الغابة وسط الرعاة، بل وأن يُلْبِسَ بعض أبطاله الذين قدموا من المدينة (والقصر الملكى) أثواب الرعاة، إذ إن هذه التقاليد تستتبع منه أن يفرض على الكوميديا والرومانس والهجاء ما يقتضيه الشعر الرعوى مما يسمى باللياقة أو مراعاة مقتضى الحال، على نحو ما تشرحه الدراسات النقدية والمقالات التى كتبت فى عصر النهضة، وبعضها معاصر لشيكسبير، وكما جمعها ب. لفترى (Loughtrey) فى كتاب من تحريره أصدره عام ١٩٨٤ بعنوان **الطراز الرعوى: كتاب يعرض الحالة**، وإن لم ينس شاعرنا تمامًا حياة البلاط ولغة أهل البلاط. ولكن شيكسبير يقدم على المسرح شخوصًا من الرعاة (سيلفيوس، وكورين وفيبى) ويجعلهم يتحدثون ويثنون على الجهد الثمين الذى يبذله أهل الريف، كما يصورون على المسرح مشاهد تحفل بأفراح الحب فى الريف وآلامه.

٥- الشعر الرعوى

يبين كتاب لَفْتِرِى المشار إليه آنفًا مدى اهتمام كتاب ذلك العصر وشعرائه بالشعر الرعوى، وكيف وجدوا النماذج الكلاسيكية الجديرة بالمحاكاة فى أشعار ثيوكريتوس (Theocritus) الرعوية، ونظائرها فى أشعار ڤيرچيل، وفى النثر القصصى الذى أبدعه لونجوس (Longus) (مثل قصة **دافنى وكلووى**) وفى الرومانسات التى كتبها هليودوروس

(Heliodorus) وكيـف انتشـرت هذه الطرز فى أوروبا. أما فى انجلتـرا فكانت **روزنامة الرعاة** التى نشرها سـبنسر عام ١٥٧٩ والكتـاب السادس من **ملكة الجان** للشاعـر نفسه (١٥٩٦)، إلى جانب عدد كبير من القصائد الطويلة والأغانى القصيرة، تمثل استجابة أبناء البلاد للطلب المتزايد على هذا اللون الأدبى. وأما أهم عمل منثور يمثل الرومانس الرعوى فكان قصة **أركاديا** المشار إليها آنفًا، والتى بدأها سيـدنى عام ١٥٨٠ لإلقائها على مسامع الكونتيسة بمبروك، أخت الشاعر، وإن لم يكتب لها أن تنشر (فى طبعة أولى) إلا فى عام ١٥٩٠، بعد وفاة الشاعر بأربع سنوات.

وأمَّا ما وَصَفْتُهُ بالطلب المتزايد على هذا اللون الأدبى فيفسره تناقض الريف مع المدينة فى عـصر نـشأة البـورچوازية وازدياد سلطة الملك وهـيمنة المصـالح المادية القـائمـة على التجـارة، إذ كان الناس يتطلعون فى شـوق إلى ما يمكنه أن يمثل 'العصر الذهبى' ، أى العصر 'المثالى' الذى كان الناس يعيشـون فيه فى وفاق مع الطبيعـة ومع بعضهم البعض ومع أنفســهم، حتى لو كـان ذلك العصـر الذهبى، أو المثالى، مـحض خيـال، وتتوسع دوسنبيـر فى وصف حالة البلاد آنذاك وكـيف أدت إلى نشدان ذلك 'المثال' . والواقع أن الريف كان (ولايزال) يُنْظَرُ إليـه باعتباره مكان راحة واسـتجمام واكتـشاف للنفس، وكانت النقلة إليه بمثابة هروب من صـخب الحياة المادية وضجيجهـا. ولكن، كما يقول هاتاواى، لم يكن الشعر الرعوى شكلاً أدبيًّا ساذجًا يدور 'حول' البراءة الطبيعـية للريف، بل كان ''لونًا من ألوان الحدث الرمزى'' (ص ١٨)، إذ كان الرعاة، لا الفـلاحون، يمثلون النمط المضاد للملاك أو للأعـيان المنعمين، على نحو مـا نشهد فى **روزنامة الرعاة** المشار إليها. وربما كان العامل الأساسى الذى يميز الشعر أو الـقصص الرعوى هو المقارنة المضمرة دائمًا فيه ما بين ثقافته وثقافـة المدينة، باعتباره يمثل أسلوبًا بديلاً للعيش، أو لكسب العيش وما يقتضيه من نسق لحياة من لون آخر.

ولـم يجد شـعراء ذلك العصر وكـتابه (على اختـلافهم) فيـما خلفه الأقدمـون دراما رعوية ذات تقاليد يسـهل اتباعها أو تعديلها، ولكن ذلك لم يثبط همـتهم، فنشدان عالم مثالى 'يتفق مع الطبيعة' لا يتطلب وجود نماذج تُحَاكَى أو تُحْتَذَى، فأخذ عدد من كتاب

المسرح يدرجون عناصر رعوية فى مسرحيات لا تتناول حياة الرعاة بصفة أساسية ومن ثم تغير تعريف الطابع الرعوى فى المسرح، وأصبحت صفة 'الرعوى' تطلق على الأعمال المسرحية أو بعض فنون الفرجة التى تتضمن التصوير 'المثالى' أو الإيحاء وحسب ببراءة الفطرة والخير الكامن فى الطبيعة ومن يعيش فى كنفها، كما يبين ديفيد ينج (Young) فى كتابه الممتع عن شيكسبير والشعر الرعوى وعنوانه **غابة القلب** (١٩٧٢). ويقول هذا الباحث إن صفة 'الرعوى' أصبحت، على مر الأيام، اسم جنس يطلق على كل فنون العرض المسرحى، خصوصًا فنون الكوميديا التى تنتهى نهاية سعيدة "بالوفاق مع الطبيعة" (ص ٧٣). وتقول أجنيس ليثام (Latham) فى مقدمتها لطبعة آردن للمسرحية عام ١٩٧٥ (ص ٦١-٦٢) إن شيكسبير ربما استلهم فى **كما تحب** بعض الأفكار والأساليب من مسرحية **المرأة فى القمر** التى كتبها چون لِيلِى (Lyly) فى نحو عام ١٥٩٥، والتى تدور حوادثها فى 'مدينة فاضلة' أو فى يوتوپيا يعيش فيها الرعاة. وفى تلك المسرحية يشعر الرعاة بالوحشة فيطلبون من الأرباب إرسال إحدى الإناث إليهم، وتستجيب الأرباب لدعائهم وترسل باندورا. ولكن پاندورا فُطرت على أن تمثل 'الجوانب المزاجية' أو الطباع التى تنسب إلى كل كوكب من الكواكب السيارة، وهى التى تملى عليها طباعها المختلفة التى تتلون باستمرار. ولذلك تصبح پاندورا ذات مزاج متقلب، هوائية الطباع، على نحو ما تصف روزالند نفسها بعد الزواج (٤/ ١/ ١٤٢). وعندما ينتابها طبع القمر يصيب پاندورا الجنون، ولكن الأرباب تشفيها منه وتحاول أن تضمن ثبات طبعها أو مزاجها بقصر التأثير الكوكبى فيها على كوكب واحد، إلا أن پاندورا تصر على اختيار القمر، بسبب تغير وجوهه وتقلبه فى السماء! وحين يدرك الرعاة ذلك يُشفون من غرامهم بها أو طلبهم للأنثى. وفى ذلك ما فيه من مشاعر النفور من 'طبع المرأة' (الفطرى) أو سوء تصويره، وهو ما تؤكد ليثام أنه كان ذا تأثير واضح فى مسرحية شيكسبير.

ولكن الطابع الرعوى فى مسرحية **كما تحب** يختلف، على نحو ما يتبين كل قارئ للنص، عن ذلك الطابع الذى يمثل 'العصر الذهبى' أو المثالى، وسخرية شيكسبير من المرأة لا تزيد حدة عن سخريته من الرجل، والمخرجون لا يقدمون عالم الرعاة الذى يمثل

ما كان ذلك العصر يتطلع إليه، بل إن اختلاف نبرات اللغة ومستوياتها من شخصية إلى أخرى لا يرجع إلا إلى اختلافها فى النشأة والتعليم أو فى الطبع، ولا يوحى بوجود ذلك 'المثال' المنشود فى أحضان الطبيعة. فالرعاة قد يتكلمون بلهجة ريفية، ولكن اللغة نفسها فصيحة لا غبار عليها، ويقول ولـيم إمپسون (Empson) فى كتابه **بعض صور الأدب الرعوى** (١٩٣٥):

كانت الخصيصة الأساسية للأدب الرعوى. . . وهو الذى كان الناس يحسون أنه يوحى ضمنًا بوجود علاقة جميلة بين الأغنياء والفقراء، هى جعل البسطاء يعبرون عن مشاعرهم الجياشة (وهو ما كان الأدباء يعتبرونه موضوعًا عامًا شاملاً يشترك فيه الجميع وبلا استثناء) بلغة المثقفين الشائعة (بحيث يكون لك أن تكتب عن أفضل الموضوعات بأفضل أسلوب). فإذا رأيت الجمع بين هذين اللونين من الناس على هذا النحو، تَحَسَّنَ رأيك فيهما معًا، أى إن أفضل صفات هذا وذاك يصورها الكاتب. (ص ١٧)

ويقول مايكل هاتاواى فى دراسة له بعنوان 'الدراما والمجتمع' (فى كتاب من تحريره مع أ. ر. براونمولر (Braunmuller) بعنوان '**رفيق كيمبريدج إلى الدراما الإنجليزية فى عصر النهضة**' ١٩٩٠، ص ٩٨-٩٩) إن زيادة الهيمنة السياسية والاقتصادية للقصر الملكى و'المدينة' على الحياة الإنجليزية فى بواكير العصر الحديث قد تفسر لنا ندرة تمثيل واقع الريف الحقيقى على المسرح (بل عدم تصوير ذلك الواقع) ويتفق ذلك مع ما أوردته آنفًا من تفسير لزيادة الطلب على الأدب الرعوى فى ذلك العصر، وأخص بالذكر اكتشاف المرء لذاته التى ربما تكون قد تاهت منه فى صخب المدينة ونشاز الحياة 'التجارية'، ويعود شيكسبير إلى هذه الفكرة فى **العاصفة** حين يجعل الجزيرة المهجورة (صنو القفر فى الغابة) مكانًا مثاليًا للمصالحة مع النفس، أو لاكتشاف النفس وعودة المرء لذاته. ويلخص جونزالو ذلك فى الفصل الخامس حين يضع يده على ما عاد على الجميع من 'فوائد' فى ذلك القفر قائلاً:

هَلْ أُخرِجَ حاكمُ ميلانو مِنْ ميلانو
حتى تَغْدُوَ ذُرِّيَتُهُ حُكَّامًا فى ناپولى؟
فَلْنَفْرَحْ فَرَحًا فَوْقَ الفَرَحِ العَادِىِّ
ونَنْقُشْ بالذَّهَبِ القِصَّةَ فى أعْمِدَةٍ لا تَبْلَى!
فى رِحْلَةِ بَحْرٍ وَاحِدَةٍ ظَفِرَتْ بالزَّوْجِ كلاريبيل فى تونس
وأَخُوها وَجَدَ عَرُوسًا مِنْ بَعْدِ التِّيهِ وفُقْدَانِ النَّفْسِ!
واسْتَرْجَعَ دُوقِيَّتَهُ الدُّوقُ پرُوسْپَرُ فى قَفْرِ جَزِيرَتِنَا
وجَمِيعًا عُدْنَا لِذَوَاتٍ تاهَتْ مِنَّا زَمَنًا!

(٥/١/٢٠٦-٢١٣)

(ص ١٨١ من الترجمة العربية ٢٠٠٤)

والعودة إلى النفس الحقة هو ما يحدث فى آردن. ويقول هاتاواى إن علينا أن نتذكر أن العالم الرعوى، الوثيق الارتباط بمفهوم 'الطبيعة' ، عالم يشهد بذاته على صدقه وأصالته، فالعوالم الرعوية عوالم تبعث فيها 'الطبيعة' أسطورة المساواة السياسية، وهكذا فإنها تحدد تلك العناصر التى انحرفت فيها الحياة المتحضرة عن 'الطبيعة' ، فغدت شاذة وقاسية أو مشغولة بالتسلق الاجتماعى. ويضيف قائلاً: ربما كانت الصورة الأولى للحياة الرعوية صورة جنة عدن، كما إن الخواء الذى يشيع فى عالم غابة آردن يحفل بالحنين الجارف إلى الجنان التى يصورها الكتاب المقدس والعصر الذهبى الذى يصفه أوفيد فى **مسخ الكائنات** (ص ١٩). ويتوسع إدوارد آرمسترونج (Armstrong) فى كتابه عن **خيال شيكسبير** (طبعة ١٩٦٣، ص ١٢٥-١٢٧) فى تعديد الإشارات الواردة فى نص هذه المسرحية عن ذكريات جنات عدن المفقودة، كما يفرد رسل فريزر (Fraser) وهو من كبار المتخصصين فى شيكسبير دراسة كاملة عن إحالات شيكسبير هنا إلى سفر التكوين بالكتاب المقدس (مجلة **الدراما المقارنة** ٢٥، ١٩٩١، ص ١٢١-١٢٨) وترد فى النص إشارات

كثيرة إلى العصر الذهبى (١/١/١١٤، ٢/١/٥، ٣/٢/٢٢٩-٢٣٠). وترتبط الغابة (والجو الرعوى) أيضًا بالعهود الإقطاعية القديمة التى كانت تقوم العلائق فيها على صلة الدم لا على الثروة، وقيامها على المال يمثل انحطاطًا يعارضه أورلاندو منذ البداية.

ولكننا نجد فى المسرحية، فى مقابل ذلك، سخرية من الريف وأهله، تصل فى بعض الأحيان إلى ما أطلق عليه رايموند وليامز (Williams) عام ١٩٧٣ مصطلح 'النزعة المضادة للرعائية' (counter - pastoral) (فى كتابه الريف والمدينة). والنقاد المحدثون يصفون هذه النزعة المضادة بتعبير بديل أصادفه كثيرًا وهو (anti - pastoral) والواقع أن المدلول قديم نجده فى قصائد ثيوكريتوس الرعوية، وتعبر فى إحداها (رقم ٢٠) البطلة يونيكا (Eunica) عن نفورها من راعى المعيز الشاب بسبب ملامحه الغليظة وأنفاسه الكريهة. وليس غريبًا على شيكسبير أن يجعل لكل نزعة مقابلاً فى الكفة الأخرى من الميزان، وأن ينقض صوره الأدبية حتى وهو يثبتها ويؤكدها، كما يشرح ستيوارت ديلى (Daley) فى دراسته المهمة "ذم الريف فى كما تحب" (مجلة شيكسبير الفصلية ٣٦، ١٩٨٥، ص ٣٠٠-٣١٤). فالراعى كورين لا يصف مسرات الريف أو ملاذه ومتعه، بل الجهد والعرق الذى يبذله أبناؤه، والدوق الأكبر يذكرنا فى أول ظهور له على المسرح (فى الغابة) بضروب 'الشدائد' التى يتعرض لها فى 'العراء'، قائلاً إنها لا تقتصر على عقوبة آدم (أى ما فرضه الله من العمل والكدح فى الأرض بعد طرده مع حواء من الجنة) بل تتجاوز ذلك إلى اختلاف فصول العام، بحيث تزداد عقوبته على عقوبة آدم:

فإذا هبَّتْ ريحُ شِتَاءٍ قَارِسَةٍ

لِتَعَضَّ الجَسَدَ بِأَنْيَابٍ بَارِدَةٍ مَسْنُونَةْ

وتُؤَنِّبُهُ تَأْنِيبًا حَادًّا قُلْتُ لِنَفْسِي وَأَنَا

أَنْكَمِشُ مِنَ البَرْدِ وأَتَبَسَّمُ "لا!

لَيْسَتْ تِلْكَ مُدَاهَنَةً! بَلْ تِلْكَ مَشُورَةُ صِدْقٍ

تُقْنِعُنِى إقْنَاعًا مَحْسُوسًا بِحَقِيقَةِ أمْرِى!"
فانْظُرْ ما فِى الشِّدَّة من نَفْعٍ جَمٍّ
كالضِّفْدَعِ ذاتِ القُبْحِ وذَاتِ السُّمْ
وبَرأسِ الضِّفْدَعِ جَوْهَرَةٌ بالِغَةُ القِيمَةْ!

(٢/١/٦-١٤)

وكذلك حديثه الذى يذكرنا بموقف الملك لير فى العراء حين يعرض جسده للعاصفة، (وهو ما سوف نعود إليه) أى إنه يذكرنا بالوجه الآخر 'للطبيعة' - وجهها العابس المكفهر - وقسوتها التى توازى جمالها وفتنتها. إنه يبدأ حديثه بالإشارة إلى 'تقاليد الأسلاف' (٢/١/٢) التى تمكنه من الإحساس بجمال الطبيعة والاقتراب من الفطرة، وهو الذى يجعله يقول بأن من حوله 'رفاق وإخوة' (٢/١/١) ولكنه لا يلبث أن يجد فى 'الفطرة' ما يذكره بالضفدع 'ذات القبح وذات السم' والتى كان يشاع عنها أن برأسها جوهرة ثمينة! وهكذا يبنى الدوق قضية وينقضها فى الوقت ذاته شعراً، مثلما سيفعل ذلك تتشستون المهرج نثرًا:

كورين: قل لى يا سيد تتشستون: هل تحب حياة الراعى هذه؟

تتشستون: بالحق أيها الراعى، إنها فى ذاتها حياة طيبة، ولكن كونها حياة راع يجعلها تافهة؛ ومن حيث إنها حياة عزلة، تروق لى كثيرًا؛ ولكن من حيث الافتقارُ إلى الصحبة، أجدها حقيرة جدًّا؛ وأما من حيث كونُها حياة فى الخلاء، فإنها ترضينى كثيرًا، ولكن من حيث إنها ليست فى البلاط، فهى مملة. ولما كانت حياة تقشف، وانتبه لما أقول، فإنها تتفق وطبعى خير اتفاق، ولكنها لما كانت تفتقر إلى الوفرة، فإنها لا تلائم ذائقتى.

(٣/٢/١١-٢٠)

وأسلوب تتشستون ينتمى من الزاوية البلاغية لتراث 'المذهب الإنسانى' فى عصر النهضة الذى كان يدعو إلى قياس كل شيء بمقياس الإنسان الفرد، ما دام الإنسان قد وُضع فى بؤرة الصورة، وهذا المقياس يتطلب الوعى الكامل بالواقع، ويمثله المهرج هنا بسخريته القائمة على المفارقة، فالوعى بهذ المقياس يفرض على الإنسان أن يرى كفتين لكل شيء، وقد أشاعه إرازموس (Erasmas) ورابيليه (Rabelais) اللذان يجعلان الحمقى يستعرضان مباهج الدنيا من وجهة نظر الأحمق، فإذا هى حماقات وحِكَمٌ خفية أو متنكرة فى الوقت نفسه، مثلما يفعل توفيق الحكيم لدينا حين يجعل 'حماره' يحدثه، فالحمار مهما يقل حمار، ولك أن تقبل ما يقوله باعتباره خطأً وصوابًا فى آن واحد، وهذا ما تشرحه روزالى كولى (Colie) فى حديثها عن 'مفارقة المديح' فى كتابها **تراث المفارقات فى عصر النهضة** (١٩٧٦) مستندة، كما تقول، إلى كتاب ڤالتر كايزر (Kaiser) **ممتدحو الحماقة** الصادر عام ١٩٦٤.

وأما ما تعنيه هذه الباحثة بتعبير 'مفارقة المديح' فيختلف عما أذهب إليه بعض الشيء، إذ يشبه ما نعنيه فى العربية إذا عكسنا الصورة البلاغية القديمة 'المدح بمايشبه الذم' فجعلناها 'الذم بما يشبه المدح' . والنموذج الشائع فى العربية لتلك الصورة بيت من الشعر يقول: ''ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم/ بهن فلول من قراع الكتائب'' . وأميان يدرك المفارقة فيما قاله الدوق الأكبر عن النفع الجم الذى أتت به الشدائد، فيمتدح قدرة الدوق على 'ترجمة' الشدائد إلى 'أسلوب' (فى الحياة؟ فى التعبير؟ فى التفسير؟) يُشيع الاطمئنان فى النفس:

أميان : لَنْ أَرْضَى بِبَدِيلٍ عَنْ هذا العَيْش! ما أَهْنَأَ مَوْلاَيَ
بِقُدْرَتِه تَرْجَمَةَ عُبُوسِ الحَظِّ وأَوْقَاتِ الضُّرِّ إلى
أُسْلُوبٍ بَلَغَ الغَايَةَ سكنًا وعُذُوبَةْ!

(٢٠-١٨/١/٢)

إنه يبدى إعجابه 'بمفارقة المديح' واعيًا بالواقع من ورائها، ومعظم أغانى أميان 'الرعوية' تصب فى هذه المفارقة.

ولنا أن نتوقف عند مشهد يقول هاتاواى إنه يقف على وجه الدقة عند الحدود الفاصلة بين النزعة الرعوية والنزعة المضادة لها، وهو ٤/٢، المشهد الذى يحتفل فيه بعض اللوردات بصيد غزال سمين، ومن ثم فهو احتفال ريفي بقدرة الغرباء على الصمود والبقاء فى هذا المكان القفر، إلى جانب عرض التضامن بين الرجال فى الغربة، والغرباء مضطرون إلى الاستعانة بأحد أبناء الغاب الذى ينشد أنشودة يتغنى فيها لا بالمجد الذى أصابه الصائد (رَدًّا على اقتراح چاك بتقديم الصائد إلى الدوق مثل 'فاتح رومانى' - وفى هذا نفسه ما فيه من سخرية) بل بأن جزاء الصائد سينحصر فى لبس جلد الغزال، فهو البديل فى الغابة لملابس المدينة، ثم يعقب ذلك ذكره من طرف خفى لانهيار الحب فى العلاقة الزوجية حين يصبح الزوج ديوثًا! والفكاهة التى تعتمد على صورة الزوج المخدوع الذى يلبس قرنين من فكاهات الحياة المدنية لا الريفية (انظر مقدمتى لترجمة **زوجتان مرحتان من وندسور**، القاهرة، ٢٠٠٨) وهكذا فإن وضع القرنين فوق رأس الصائد نذير سوء، وهو نوع من السخرية المريرة التى تنقض ما قيل عن مكافأة الصائد، والمفارقة فيها تؤكدها كلمات الأغنية التى تعود إلى استخدام الصيغة البلاغية التى شرحتها آنفًا وهى 'الذم بما يشبه المدح' .

٦- التنكر ما بين الجنسين

وكان من بين التقاليد الشائعة للأدب الرعائى التنكر فى ملابس الجنس الآخر، وقد وجده شيكسبير فى أركاديا، الرومانسة الطويلة التى كتبها سيدنى، والمشار إليها آنفًا، فالبطل پيروكليس يظل فى معظم فصول الرومانسة متخفيًا فى زى فتاة مقاتلة (من الأمازونات) اسمها 'زلمين' ، حتى يتمكن من البقاء قريبًا من حبيبته الأميرة فيلولكيا. وتنشأ التعقيدات عندما تدرك والدة فيلولكيا أنه رجل فى الواقع وتقع فى غرامه، وينخدع والدها بملابس الأنثى فيقع فى 'غرامها' ، مثلما تنخدع فيبى فى رواية لودج ومسرحية

شيكسبير 'بالفتى' ' جانيميد' و'تحبه' ! وعلى غرار هذا يقدم چون لِيلِي فى مسرحيته **جالاتيا** (١٥٨٨) فتاتين متنكرتين فى زى غلامين، وكانتا من بنات الرعاة، ولجأ أبواهما إلى ذلك التخفى حتى يتجنبا التضحية بهما إلى أحد الوحوش اتقاءً لغضبة نپتون، رب البحر. وعندما تلتقى الاثنتان تقع كل منهما فى غرام الأخرى، وتتعقد الحبكة ولكن الربة ڤينوس تتدخل فى آخر المسرحية فَتُحَوِّلُ إحداهما إلى فتىً يافع حتى تتحقق النهاية السعيدة آخر الأمر. والطريف أن هاتين الفتاتين، واسماهما فيليديا وجالاتيا، تتحابان 'من أول نظرة' فى أول لقاء بينهما، وهو ما يذكرنا بحوار فيبى وروزالند، وخصوصًا قول روزالند فى الفصل الأخير إنها لن تحب أية امرأة وهاك مقتطفًا منه:

فيليديا: . . . أقول إننى آسف لأنك لست امرأة.

جالاتيا: لا أتمنى أن أصبح امرأة، إلا لأنك رجل.

فيليديا: وأنا لا أتمنى أن تكون أنت امرأة، لأننى عندها لن أحبك، إذ إننى أقسمت ألا أحب امرأة قط.

جالاتيا: نزعة غريبة فى يافع بهذه الوسامة، وأما عن نفسى، فلن أحب امرأة ما عشت.

فيليديا: سيكون من الشائن حقًّا أن تَصُدَّ فتاةً تخطب وُدَّكَ، ومفاتحةُ المرأة رجلاً تحبه مكروهٌ فى جنس النساء.

جالاتيا: إن كان ذلك شائنًا لى، فليس مما يزيدك شرفًا، إذ إنك ترى رأيى.

فيليديا: فلنفترض أننى كنت عذراء (وحمرة الخجل تعلو خدى حين أفترض ذلك) ولنفترض أن شَخْصَ فتاة كان يختفى تحت أردية اليافع! تُرى لو أننى عبرت عن حبى لك بآهات وزفرات، وأظهرت غرامى الرقيق بملح العبرات، وأثبتُّ أن إخلاصى صادق لا تشوبه شائبات، وأن أحزانى لا تتحملها الراسيات، أفما يبدى ذلك الوجه الجميل إشفاقًا على قلبى المخلص وما به من سكرات؟

جالاتيا: فلنقل إننى كنتُ مثلما تريدنى أن أفترض أن تكونه أنت، وإننى طلبت وصالك مستعينًا بالتوسلات والتضرعات، والأيمان المغلظات، والهدايا الجميلات، وكل ما يُبتكر فى الحب مـن تحايلات، أفما كنت تستسلم للآهات؟

فيليديا: أُفٍّ لك وما ابتدرته بقولك 'فلنقل'!

جالاتيا: وبقولك أنت 'فلنفترض'!

(٣/ ٢/ ٦-٢٨) من 'جالاتيا' و'ميداس'،

للكاتب چون لِيلِى، من تحرير آن بيجور لانكاشير، ١٩٧٠.

لن يستعصى على القارئ إدراك التشابه بين هذا الموقف والموقف الذى يصوره شيكسبير من الحب الذى تشعر به فيبى نحو ' جانيميد' (روزالند المتنكرة) وكذلك لعبة ' التمثيل' أو ' الافتراض' التى يلعبها أورلاندو مع روزالند، و'مادة' الحوار (أو ثيماته) تشبه تحليلات الحب التقليدية التى تشيع فى المسرحية، وإذا كان شيكسبير يحاكى فى بعض الأحيان أسلوب لِيلِى اليوفوى، الذى سبق أن أشرت إلى توازى العبارات فيه واتكائه على ألوان الطباق والتوازن، فإنما يحاكيه للسخرية منه لا لإظهار تفضيله إياه، فالعاشق سيلڤيوس يُضحكنا بالتَّوَلُّه والتَّدَلُّه وإظهار الخضوع والذلة، وفيبى تضحكنا بما تبديه من تعالٍ واستكبار، والحق أن شيكسبير لا يحافظ دائمًا على نغمة السخرية، بل أحيانًا ما يوحى بموافقته على ما يؤدى إليه الاستغراق فى عاطفة مشبوبة من 'تطرفٍ' لا يكاد منطق الحياة الواقعية يقبله، وأذكر أن الدكتور عصمت والى (مترجم سونيتات شيكسبير والأستاذ بجامعة الإسكندرية) كثيرًا ما كان يسخر من ذلك التطرف فى تصوير عاطفة الحب، مُدَلِّلاً على ذلك ' بسخافة' قول أحمد رامى ''عزة جمالك فين/ من غير ذليل يهواك/ ويروح خضوعى لمين/ ولوعتى ف هواك'' الوارد فى أغنية أم كلثوم الشهيرة ''ياللى كان يشجيك أنينى'' ، وذلك أثناء تعليمه اللغة الإنجليزية لنا فى مدرسة رشيد الثانوية، عام ١٩٥٣-١٩٥٤، وأذكر كيف دهشتُ من سخريته، وكيف لم أجد فى قول رامى تطرفًا ولا تجاوزًا لمنطق الحياة الواقعية!

ولكن جوهر هذا المشهد الذى اقتطفتُه من لِيلى، بغض النظر عما يراه البعض من تطرف أو من 'منطق الحب' التقليدى، يقوم مثل جوهر مسرحية شيكسبير على ارتداء ملابس الجنس الآخر، وهو ما أصبح النقاد - منذ أن نشر سى. ل. باربر (Barber) كتابه المهم عن **كوميديا شيكسبير الاحتفالية** فى عام ١٩٥٩ - يعتبرونه مركز الثقل فى المسرحية. وقد سبق لى أن استعنت بهذا الكتاب فى مقدماتى لترجمات شيكسبير، ولكننى أرى لزامًا علىَّ أن أُبَيِّنَ الآن كيف يدلل باربر على أن ارتداء ملابس الجنس الآخر كان عنصرًا أساسيًّا من عناصر الكوميديا الاحتفالية فى عصر شيكسبير، وحجته تقوم على مفاهيم عالم النفس الأشهر سيجموند فرويد (Freud) إذ يصوغ باربر تعريفه لهذا اللون من الكوميديا على ما يقول إنه ''فَضُّ التوتر من خلال الإيضاح'' وأن الطابع الاحتفالى نفسه يعتبر ''صمام أمن'' يقوم على تحقيق سعادة الفرد فى لحظات انطلاق يتجاهل فيها المحظورات الاجتماعية ويرخى العنان فيه لبواطن نفسه (من رغائب دفينة أو مكبوتة) بغض النظر عن سعادة المجتمع كشبكة من العلاقات ما بين الأفراد، أو للمجتمع ككيان واحد. ومن يقبل هذا الرأى لن يقبل دعوى دوسنبير بأن القضية قضية تشكيك فى أنوثة الأنثى وذكورة الذكر، وهو ما تُلِحُّ دوسنبير إلحاحًا غريبًا عليه فى دراساتها عن شيكسبير وفى مقدمتها الطويلة لطبعة آردن ٢٠٠٦.

وإلى جانب هذا التفسير الفرويدى، قد يكون لنا أن نستعين برأى باختين (Bakhtin) فى العروض الاحتفالية، وسوف أقتطف من باختين بعض العبارات التى أجد فيها إيضاحًا وتوسيعًا لما ذهب إليه باربر. يقول باختين:

> يجوز لنا أن نقول إن العرض الاحتفالى يختلف عن الأعياد الرسمية فى أنه احتفال بالتحرر المؤقت من الواقع السائد والنظام الراسخ الأركان، ففيه تذوب جميع الفوارق بين الدرجات الاجتماعية والمراتب والمزايا التى يتمتع البعض بها والأعراف الشائعة والمحظورات التقليدية. كان العرض الاحتفالىّ احتفالاً

حقيقيًا بالزمن، وبالصيرورة، وبالتغير وبالتجديد. وكان يناصب العداء كل ما اكتسب صفة الديمومة والاكتمال.

(ميخائيل باختين، رابيليه وعالمه، ترجمة هيلين إزفولسكى، ١٩٨٤، ص ١٠)

ولا أدل على صدق نظرة باختين من أن التنكر فى أزياء الجنس الآخر فى أوائل العصر الحديث فى انجلترا كان جريمة يعاقب مرتكبها، إذا قُبض عليه، بالتجريس والتشهير به وجلده بسبب انتهاك القوانين الجنسية واللاهوتية، ومن ثم فقد كان من 'المحظورات التقليدية' التى يقول باختين إن العرض الاحتفالي يتحداها ويذيبها، والنصوص التى وصلتنا من تلك الفترة تشهد على العداء الذى كان يضمره رجال الدين للمسرح و'للتخنث' فى أواخر القرن السادس عشر والعقود الأولى من القرن السابع عشر، وهو ما تشرحه تفصيلاً لورا ليفين (Levin) فى كتابها **"رجال فى ثياب نساء"** الصادر عام ١٩٩٤، وأما النظرة المتزنة للقضية فيوردها مايكل شابيرو (Shapiro) فى كتابه عن التنكر فى ثياب الجنس الآخر مستندًا إلى نصوص جمعها وحققها ونشرها فى كتابه الجميل **"الذكر والأنثى على المسرح الشيكسبيرى: بطلات من الصبيان وغلمان من الإناث"** (١٩٩٤) وهو يقدم آراءه القائمة على أسس علمية وتاريخية صادقة فى التنكر فى أزياء الجنس الآخر من الناحيتين النظرية والعملية لهذا التنكر فى الحياة اليومية وعلى المسرح، مبينًا بوضوح أن الدوافع كانت فى جوهرها "تحررية" وهو ما يقول به باختين، وأن الناس فى عصر النهضة (بصفة عامة) كانوا ينشدون الاستكشاف والتحقق من مدى صلابة وصدق الأدوار الاجتماعية 'المقررة' لكل من الجنسين، وأن المسرح كان وسيلة من وسائل الدعوة للثورة (بالمفهوم الباختينى) (ص ٢٢٥-٢٤٠).

وإذا كانت ' الاحتفالية' تحدد إحدى ' النغمات' التى تتشكل منها هذه المسرحية المتعددة الوجوه، فإن من ثيماتها فحص الأدوار الاجتماعية لكل من الجنسين. ويتفاوت النقاد فى تقديرهم لنتيجة 'فحص الأدوار' المذكورة فى المسرحية، فإذا كانت دوسبنير تؤكد أن المسرحية تثبت أن الفوارق بين الجنسين وهمية، فإن جمهور النقاد من أتباع

المذهب النسوى لا يقطعون بذلك، بل يرون فى التنكر فى زى الجنس الآخر ما يمكن أن يثبت التمرد على الأدوار الاجتماعية لكل من الجنسين أو ينفيه، ويورد هاتاواى (ص ٣٢) آراء من يقولون إن المسرحية تثبت بالتنكر ثبات التمييز بين الجنسين والمعارضين الذين يقولون بأن المسرحية تعلن قلقلة هذا التمييز وطابعه الوهمى، ثم يقول إن لنا أن نقبل إحدى 'القراءتين' أو كلاهما مثلما نفعل إزاء النصوص ذات الدلالات المزدوجة. ثم يقول:

> مثلما استطاع شيكسبير أن يمزج ما بين عناصر الشعر الرعائى والحكاية الشعبية فى بناءٍ كوميدى فأثبت أن المؤلف قادر على 'إعادة إنتاج' النوع الأدبى بصورة جديدة خاصة به وحده، فإنه استطاع تقديم مسرحيات تعرضها المسارح التى يقوم فيها صغار الذكور بأدوار الإناث، فأثبت فى نصوصه كيف يمكن أن يصبح التمييز بين الجنسين أمراً يعتمد على الأشكال والضغوط الاجتماعية اعتماده على الهوية الجنسية. وفى هذه الغابة الفردوسية كثيراً ما يذكرنا الحوار بأن العلاقات بين الجنسين، على الأقل، وهمية ولا تمثل الواقع الحى. والحق أننا نشهد فى جميع الأماكن التى تجرى فيها أحداث المسرحية، مثل ضيعة أوليڤر، والبلاط، وغابة آردن، أن الشخوص يدينون بصفاتهم وسلوكهم إلى النشأة لا إلى الفطرة، وهم يقيمون فى مناطق لغوية ذات خصوصية ثقافية محددة. . . (ص ٣٢-٣٣)

ويسهل الرد على هذا ونقضه استناداً إلى النص نفسه، فالقسم الأول من حجته صحيح فى كل زمان ومكان، وهو بديهى، إذ إن 'الأشكال والضغوط الاجتماعية' ، والتى يرجع معظمها إلى تقاليد متوارثة تصعب زحزحتها بل ولا يجرى تعديلها إلا بشق الأنفس، تؤثر تأثيراً واضحًا فيما هو منوط بكل من الجنسين فى المجتمع، وأما القول فى القسم الآخر بأن 'النشأة' هى التى تحدد صفات الشخوص وسلوكهم فى المسرحية فهو لا يستقيم مع التناحر بين الإخوة فى الثنائيات التى تقدمها المسرحية إلينا، وأعرض لها فى البناء. و'الخصوصية الثقافية' للغة التى يستخدمونها مملاة من طبيعة النوع الأدبى الذى

ابتدعه الشاعر وناقشته فى البداية (الشعر الرعوى فى صورتيه الساخرة والصادقة) ولا يؤكد هذا أو ذاك اختلاف الدور الاجتماعى المنوط بكل من الجنسين.

فإذا زدنا اقترابًا من نص شيكسبير نفسه وجدنا ظاهرة أقرب إلى طبيعة الدراما وقريبة إلى نفس شيكسبير ألا وهى ظاهرة التحول: 'فالطبيعة' فى غابة آردن تحدث تغييرًا حاسمًا فيمن يرتادها من الشخوص، سواء من قصدها لاجئًا مثل الدوق واللوردات وروزالند وسيليا وأورلاندو، أو من قصدها ساعيًا إلى الشر مثل الدوق فريدريك وأوليڤر. ولا يحدث ذلك التحول فقط بسبب عالم الخضرة الذى يحتفل به نورثروپ فراى (Frye) (فى كتابه المنظور الطبيعى، ١٩٦٥) وباربر فى كتابه المشار إليه آنفًا، بل أيضًا بسبب ما تصر روزالند على نسبته إلى السحر! نعرف أنها تعود سيرتها الأولى حين تخرج متنكرة فى ثياب الغلام 'جانيميد' وتعود فى صورتها التى فطرها الله عليها، ولكن باقى الشخوص يدهشون لما يشاهدون، فكأنما اختفى 'جانيميد' من الوجود وجاءت روزالند من العدم! ونحن لا نعرف من نص المسرحية أن باقى الشخوص قد أدركوا آنئذ ما حدث، وإن كانت الحقيقة لابد أن تنجلى وتُروى بعد عودة الصفاء والهناء. وينسب الباحث ألان بريسندن هذا التحول إلى تأثر شيكسبير بقصيدة مسخ الكائنات الطويلة التى نظمها أوڤيد، ويدلل على تأثره بما يرد فى النص من إشارات مباشرة إلى المسخ:

أظنُّ أنه مُسِخْ... أو صارَ وَحْشًا

إذ لا أراهُ فى إهابِ إنسانٍ يلوحُ فى أىِّ مكانْ.

(٢/٧/١-٢)

إلى جانب العديد من الصور الشعرية التى يحفل بها النص، ففى ذلك المشهد نفسه يشير جاك إلى غرابة أورلاندو الذى يهاجم الدوق وأصحابه وهم على مائدة الغداء شاهرًا سيفه قائلاً ''ديكٌ غريبٌ. ما سُلاَلَتُهْ؟'' (السطر ٩١) وبعد الحوار الذى يتصافى فيه أورلاندو مع الجالسين يستأذنهم فى أن يحضر العجوز آدم، مشبهًا نفسه بظبية ترعى صغيرها وتطلب الطعام له (١٢٩-١٣٠) والمهرج تتشستون يشير إلى أوڤيد نفسه فى المشهد الثالث من

الفصل الثالث، كما إن روزالند تشير إلى مذهب فيثاغورث عن تناسخ الأرواح، قائلة إنها لم يتغـزل فيها شـاعر منذ أن كانت روحهـا تتقمص جسـد فأرة أيرلندية! (٣/ ٢/ ١٧١-١٧٢).

ولكن الأهم من هذه الصور هو التـحول الغريب الذى يحدث فى النهـاية أو التحول المفاجئ (والذى من المحال تبريره على المستوى الواقعى) للدوق فريدريك من شخص شرير إلى رجل خير بل وزاهد فى الدنيا بعـد أن قابل الناسك، وهو ما يرويه الأخ الأوسط من إخوة أورلاندو (چاك دى بويز) وسط دهـشة الحاضـرين (والجمهـور) وإن كان ذلك يأتى سردًا لا من خلال 'الحركة المسـرحية' (أى الحدث أو الفعل الدرامـى) ولذلك فهو أقل أهمية من مفـاجأة الممثل الذى يقوم بدور روزالند، وكان غلامًا لم يـبلغ الحُلُم، للجمهور حين يقول فى الإپـيلوج (الخاتمة) "لو كنت امـرأة فى الواقع كنت أُقَـبِّلُ كل فتى لحـيتـه تعجـبنى. . ." (١٦-١٧). إنه اعـتراف غـريب لا نصـادفـه فى أى مسـرحـية أخـرى لشيكسـبيـر، وهذه المسرحيـة، كما تـقول مورا سـلاترى كون (Kuhn) يزيد فيـها عدد استخدام حرف 'لو' عن أى مسرحية أخـرى لشيكسبير ("ما أشد قوة 'لو' "، **مجلة شيكسبير الفصلية** ٢٨، ١٩٧٧، ص ٤٤).

كـما لاحظت إصـرارًا غريبًـا عند معظـم النقاد المحـدثين على استكشـاف دلالات 'عميقة' لقيام الغلمان فى عصر شيكسبير بأدوار النساء، (وسوف نعود إلى هذا فى القسـم الأخير من المقدمة) والجميع ينسـون أن ذلك توقف فى القرن السابع عشـر (بمجرد عودة الملكية عام ١٦٦٠) عندمـا أصبح النساء يقمن بأدوار الإناث، وكانت العـبارة المذكورة فى الإپيلوج يُستـبدل بـها مـا لا يُشيـر إلى أن الممثل غـلام مـثل "لو كنت أنا تلك المرأة فعلاً. . ." وهو ما يكفى لكسر الإيهام المسـرحى، وهو مقصد شيكسبير من الـتمييز بين الممثل والدور، دون الخلط بين أدوار الجنسين. والجـميع يجدون طرافة فـائقة فى أن يقوم غلام بدور امرأة تقوم بـدور غلام فى المسرحية، ويجدون ما لا أجـده من إيحاءات بميول جنسية مثلية فى هذا 'التمثيل المضاعف'، وخصوصًا محاولتهم الاقتصار على ردود فعل الجمهور فى عصر شيكسبيـر وحده، كأنما لم تكتب المسرحية ولا تصلح إلا لعصره وحده

دون غيره، وأذكر أن المسرحية عندما قدمت فى مصر فى صيف عام ١٩٨٣، بعد أن ترجمها إلى العامية المصرية المرحوم سمير سرحان وأخرجها حسين جمعة، فى مسرح أقيم خصوصًا فى مسرح حديقة الحرية بالجزيرة، كان الجمهور يستمتع طوال الوقت بأداء روزالند وهى متنكرة فى زى غلام دون أن ينسى لحظة واحدة أنها امرأة، وفق ما يريده شيكسبير، أما إن كان النص يوحى بأن أورلاندو قد اكتشف سرًّا تَخَفِّيها وأراد أن يُجَارِيها وحسب تنفيسًا عن غرامه الصادق (وقد يزيد من التورية الساخرة أن يكشف للجمهور لا للممثلة أنه كشف سرها) فأمر متروك للمخرج الذى يتولى تحديد مفهوم النص.

من المعروف أن المسرح يقوم على الإيهام، ونحن فى المسرح نمتنع إراديًّا عن تكذيب ما يقوله الممثلون عن الأدوار التى يقومون بها، وهو من المبادئ اللازمة لتقبل أى عالم خيالى يصوره مؤلف (فى مسرحية أو غيرها) وعادة ما ينسب إلى كولريدج، ولذلك أعجبنى ما يقوله روبرت كيمبره (Kimbrough) من أننا:

> إذا زعمنا أن حيلة كوميدية من لون ما قامت يومًا على ذكورة الممثل الفعلية أو أنوثته الفعلية كنا ننكر مبدأً جوهريا من مبادئ المسرح... فالممثل الذى يلعب دوره يكتسب أى جنس أو عمر أو أصل ثقافىٍّ يزعمه الكاتب... ونحن نسئ إلى شيكسبير إذا رفضنا تقبل النساء اللاتى يصورهن باعتبارهن نساءً".
>
> من دراسة بعنوان "الجمع بين الجنسين من خلال التنكر فى شيكسبير"، **مجلة شيكسبير الفصلية ٣٣** (١٩٨٢) ص ١٧

٧- البناء

المقصود بالبناء أو التركيب (structure) تشكيل 'المادة' الإنسانية التى يقدمها المؤلف، ومن هذه الزاوية يشترك البناء مع 'الشكل' العام للحدث ومدى إسهام الشخوص فيه، ولكن تعبير الحدث أو الفعل مصطلح عسير التعريف، بل ويتغير تعريفه من عصر إلى عصر ومن مفهوم درامى إلى مفهوم آخر، فما يحدث فى الدراما التى تتضمن أحداثًا

مادية ملموسة تخاطب عين المتفرج مثلما تخاطب وجدانه يختلف عما يحدث فى الدراما القائمة على صراع فكرى، والتى قد تصل فى ذروتها إلى معالجات المسرح الذهنى (closet drama) أى المسرح الذى يخاطب ذهن القارئ فى المقام الأول، وقد لا ينجح على خشبة المسرح نجاحه فى غرفة المكتب، أى عندما يقرؤه القارئ فى منزله متابعًا الصراع الفكرى بذهنه وبوجدانه دون حاجة إلى مشاهدة عرض مسرحى له، مثل الكثير من مسرحيات برنارد شو وتوفيق الحكيم وأخيرًا بعض مسرحيات هارولد بنتر (Pinter) (مثل **الأيام الخوالى** حيث نتابع الحركة النفسية للشخصيات الثلاث على المسرح ولو لم تتحرك قط هذه الشخصيات جسديًّا). ومن قرأ **ضجة فارغة** لشيكسبير لا بد له أن يتصور مكان الأحداث وما يفعله الشخوص على المسرح حتى يفهم ويتذوق ما يقال، وهى المسرحية التى سبقت كتابة **كما تحب**. وبالمقارنة بتلك المسرحية نجد أن **كما تحب** تكاد تخلو من الأحداث المادية المعهودة، ولذلك فلبناء الحدث منطق خاص ينبع من طبيعة النص. وهو ما سوف أعرضه هنا.

كان الدكتور جونسون من أوائل الذين تنبهوا إلى وجود ما يعتبره 'خللاً' فى البناء فى **كما تحب**، وهاك تعليقه على المسرحية كاملاً فى الطبعة التى أصدرها لأعمال شيكسبير عام ١٧٦٥:

> الحبكة (fable) فى هذه المسرحية طليقة وممتعة. ولا أعرف مدى تقبل السيدات للسهولة التى ترخى بها روزالند وسيليا الزمام لقلبيهما. ولنا أن نغفر الكثير لسيليا بسبب بطولة صداقتها، وشخصية چاك طبيعية وتتسم باتساق جميل. والحوار الفكاهى يتواثب خفة ومرحًا، وما يشوبه من التهريج المنحط أقل مما يشوب بعض المسرحيات الأخرى، والجانب الجاد للمسرحية يتميز بالرشاقة والتناغم، ولكن شيكسبير أسرع بإنهاء عمله، فلم يقدم لنا الحوار بين الغاصب والناسك وفقد فرصة عرض درس أخلاقى، وهو الذى كان يمكن أن يجد فيه من المادة ما يليق بأعلى قدراته.

(من كتاب **عرض الحالة لمسرحيتى شيكسبير ضجة فارغة وكما تحب**، ١٩٨٦، ص ٢٨)

والدكتور چونسون هنا يناقش 'النغمة' كما سبق أن ذكرت فى هذه المقدمة، ويناقش النسيج، ويناقش البناء، وهو ما يتطلبه النقد الجديد من الناقد فى سبيل إلقاء الضوء على العمل من داخله. ويعنينا فيما يذكره چونسون إشارته لأمرين: الأول اعتراضه على سهولة وقوع الفتاتين فى الحب 'من أول نظرة' (وهو من تقاليد الرومانس والشعر الرعوى) والثانى اعتراضه على ما يعتبره 'إسراع' شيكسبير فى الإتيان بالنهاية، بغض النظر عن الدرس الأخلاقى الذى لم يعد يرجوه اليوم أحد، فانتقاد چونسون 'للسرعة' يُضْمر إشارة إلى خلل فى البناء، وهو ما يهمنا فى هذا القسم من المقدمة.

والطريف أن وليم هازليت، الناقد الرومانسى، قد رد على انتقاد چونسون بصورة غير مباشرة حين أشار إلى أن الحدث هنا نفسى نتابعه فى أقوال الشخصيات وتعبيرها عن مشاعرها، وسوف أقدم جزءًا من الفقرة الأولى من حديثه عن هذه المسرحية فى كتابه **شخصيات من مسرحيات شيكسبير**، الذى صدر أولاً عام ١٨١٧ :

> يحيل شيكسبير هنا غابة آردن إلى أركاديا أخرى، والناس فيها ''يقضون الوقت بلا هموم كما كانوا يفعلون فى العصر الذهبى'' . إنها أشد مسرحيات هذا المؤلف مثاليةً، وهى دراما رعوية، **وتنبع الطرافة فيها من المشاعر والشخصيات أكثر مما تنبع من الأحداث والمواقف. وأما ما يستأثر بانتباهنا فهو ما يُقال لا ما يحدث**. فالخيال الذى يترعرع فى العزلة ''فى ظل الأغصان ذات الأشجان'' ، ينشأ رقيقًا مهذبًا، وينطلق الذكاء شاردًا فى عطلته، مثل طفل مُدَلَّلٍ، لَمْ يُرْسَلْ قط إلى المدرسة. والهوى والوهم يحكمان هنا ويحتفلان، ومقتضيات الضرورة الصارمة فى منفاها فى القصر الملكى. كما إن المشاعر المعتدلة للبشرية يدعمها الفكر والفراغ ويقويانها. . . والهواء نفسه فى ذلك المكان يبدو كأنما يتنفس روح الشعر الفلسفى، لإثارة الفكر، ومس القلب بالشفقة، إذ تتردد خشخشة الأوراق فى الغابة الناعسة حين تمر بها النسائم التى تتأوه. . .
>
> (المرجع السابق، ص ٣٣)

لم يعد أحـد يكتب مثل هذه اللغة النقـدية اليوم، ولكن هازليت وضع أصبـعه على عنصـر مهم مـن عناصر البناء الـدرامى هنا، ألا وهو ما أطبـعـه ببنط أسـود فى الفقـرة المقتطفة، أى إننا لا نجـد فى النص بناء أحداث مادية بل بناء أحداث نفسـية، وبذلك كان رأيه أسبق من آراء الكثير من المحدثين الذين أدركوا طبيعة النص، وطبيعة الدراما الحقة فى هذه المسـرحيـة. وراودتنى نفسى إلى تلخـيص ما يقـوله و 'ترجـمة' آراءه إلى لغة الـنقد الحديث ولكنى آثرتُ أن أقدم كـلامه بألفاظه حتى يدرك القارئ العربى مـدى اختلاف لغة النقد فى العصر الرومانسى عن لغتنا اليوم.

ولم يغب عن فطنة كـبار المحـدثين هذا الطابع الخـاص للنص، وإن كان البـعض لا يزالون - من زاوية معينة - يؤمنون بمنطق أرسطو وقواعده البـنائية فى الدراما، (كما يقول سيلڤان بارنيت، الذى سأعود إليه) فالـناقد ألبرت جيلمان (Gilman) يشير فى مـقدمة طبعته للمسرحـية عام ١٩٦٣ إلى ما يعتبره 'بوادر إهمال' من جانب المؤلف، ضاربًا المثل من أمرين: الأول ما نحسه من أن الدوق الأكـبر مضى على منفاه وقت طويل فى الغابة، وإن كنا نسمع من شـخصيـات أخرى ما يناقض ذلك، والثـانى تسميـة شخصـيتين باسم جاك، ثم يقول إن الغريب فى هذه المسـرحية هو السرعة التى تسيـر بها الحبكة "فالفصل الأول يتـضمن مـعظم الأحداث، حـيث يحاول البـعض ارتكاب القتل، وتُكْسَـرُ ضلوع البعض، ويُرْسِلُ المؤلف العـديد من شخصياته علـى عجل إلى غابة آردن" (مقدمـة طبعة سـيـجنت Signet - ١٩٦٣، ص ٢١-٢٢). ثم يردف ذلك قـائـلاً إن المؤلف لا يكاد يشغل باله فى الفـصول التالية بما عـرضه فى الفصل الأول من مـشكلات فنحن دائمًا فى غابة آردن، باستثناء ثلاثة مشاهد قـصيرة، حيث تتمثل 'الأخطار' التى ندركها فى الغابة فى أحد أمرين هما الوقوع فى الحب أو الانهزام فى المناقشة، وينتهى إلى أن يقول "وحتى يتمكن أفراد الجمهور من العـودة إلى منازلهم، نسمع أن الشريرين قد تابا واهتديا، ونرى أربعة عشاق قد اصطفوا للزواج من عرائسهم" (ص ٢٢).

إن جيلمـان يردد ما قاله الدكـتور چونسون بألفـاظ أخرى، فهـو ينعى على شيكسبـير التعجيل بالانتهاء من مسرحيـته، حتى وإن لم ينع فقدان فرصة عرض الدرس الأخلاقى، أى

إنه يرى خللاً فى البناء يقوم على ما يسميه سرعة النهاية وما فى النص من 'تناقضات' . وأما قضية الزمن فى المسرحية فقد شرحها الدكتور فايز اسكندر شرحًا بديعًا فى مقدمته الرائعة لترجمة المسرحية (بقلم مختار الوكيل، ١٩٨٢) وأما 'التناقضات' التى يقول جيلمان إنها ربما نشأت من 'الإهمال' فيفرد لها سيلفان بارنيت (Barnet) دراسة بالغة الأهمية عنوانها "'أحداث غريبة' : ما لا يحتمل وقوعه فى **كما تحب**" ، ونشرها فى مجلة **دراسات شيكسبير** ٤ عام ١٩٦٨ (ص ١١٩-١٣١). ويبدؤها بمناقشة التحول فى القرن العشرين من الاهتمام السابق بما يحتمل وما لا يحتمل حدوثه، والاتساق المنطقى فى الشخصية والحدث جميعًا، إلى الاهتمام بالمشاهد ذات التأثير المسرحى الغلاب. ويعدد من أمثلة ما يفعله النقاد من الظهور بمظهر من يصفح عن 'المتناقضات' فى نصوص شيكسبير، كأنما كانت من الهفوات التى لابد أن تُغْتَفَرَ لشاعر عظيم مثله، ثم يأتى إلى مقصده من الدراسة وهو إثبات أن شيكسبير "كان يتعمد ويجتهد لزيادة عدم احتمال وقوع بعض الأحداث فى **كما تحب**، وربما يكون ذلك لتحقيق غرض ما، وإذن فمن الخطأ أن نتغاضى عنها أو نقول إن علينا أن نقبلها دون تفكير باعتبارها من الأعراف السائدة" . (ص ٢١).

ويبنى بارنيت حجته على مقارنة دقيقة وممتعة بين رواية لودج القصيرة، روزالند (انظر قسم المصادر فى هذه **المقدمة**) وبين مسرحية شيكسبير، مدللاً على أن شيكسبير تعمد - بما لا يدع مجالاً للشك - عدم الالتزام بالدوافع والاتساق المنطقى فى رواية لودج، لأن هدفه لم يكن أن يروى رواية منطقية بل أن يصور فى مشاهد مسرحية تجمع بين الشعر والكوميديا ما يحدث فى نفوس الذين انعزلوا عن عالم الزيف فى المدينة (التى يرمز لها القصر الملكى بمباذله ومفاسده) من تطور فى اتجاه الصفاء والرفاء من طريق الحب. وسبيل ذلك البعث الروحى والتجدد يستلزمُ كَسْرَ ما هو 'معتاد' أو ما جعلته العادة 'منطقيًا' ، وذلك بالخروج منه وتعرية ذواتهم وقبول ما كان يُعتقد أنه شاذ أو غريب أو غير منطقى. ويقول:

> ولا تتصل القضية بأن الشخصيات لها حياة قبل الفصل الأول وبعد الفصل الخامس، بل بأنها فى هذه المسرحية تسلك سلوكًا غريبًا لأن السلوك الغريب

هو ما يتحدث شيكسبير عنه، وليس بسبب استخدامه أعرافًا لا معنى لها. . . فنحن نجد فى الكوميديا أمورًا يأباها المنطق. . . وقد تعتبر قلبًا لما هو معتاد أو تقديم ما لا يحتمل وقوعه. . . ورغم أن بعض الشخصيات الرئيسية فى الفصل الأخير من **كما تحب** تعود إلى البلاط الذى نُفيت منه، فإن ما نراه أولاً ليس ما نراه آخرًا. أى إن مجتمع البلاط فى النهاية لا يتطابق مع مجتمع البلاط فى الفصل الأول، حيث يتولى الحكم مغتصب للعرش متقلب الأهواء، وحيث تنكسر ضلوع البعض. وكما يقول نورثروپ فراى "إذن فإن الحدث فى الكوميديا الشيكسبيرية ليس دائريًّا وحسب ولكنه أيضًا جدلى، إذ إن الطاقة التجديدية للحدث الأخير ترفعنا إلى عالم أسمى، وتفصل ذلك العالم عن عالم الحدث الكوميدى أيضًا" (**المنظور الطبيعى**، ص ١٣٣) أى إننا سوف نعود إلى البلاط ولكن البلاط الآن يقيم فيه الدوق الشرعى، مع روزالند وأورلاندو بعد أن تحولا بفعل الحب. أضف إلى ذلك أن شخصيتين من شخصيات البلاط السابق، وهما فردريك وأوليڤر، قد شهدا أكبر تحول ممكن، ولن يكونا فى ذلك البلاط الجديد. ورغم أن الدوق الأكبر حاكم على مدينة عظمى، فإن هذين يدركان أن مدينة أعظم وأسمى تدعوهما لدخولها، ويشير چاك أيضًا إلى وعيه بوجودها. وبعبارة أخرى، أقول إن عالم شيكسبير الرعوى فى **كما تحب** ليس وحسب مكانًا تُستعاد فيه البراءة من خلال العزلة والتعفف والاكتفاء الذاتى، بل هو أيضًا مكان تُستعاد فيه البراءة من خلال التحول، وفيما يتعلق بفردريك وأوليڤر، يتضمن التحول قدرًا ما من إذلال التائب لنفسه خزيًا وعارًا.

(ص ١٣٠-١٣١)

ولكن البناء أو التركيب، كما قلت فى مستهل هذا القسم، لا ينحصر فى الحبكة بصورتها التقليدية التى تتضمن 'أزمة' نتطلع إلى انفراجها أو مشكلة نتمنى حلها حتى تأتينا بنهاية سعيدة، على نحو ما يحدث فى كوميديات شيكسبير الأخرى نفسها، مثل

قلقنا فى مسرحية **تاجر البندقية** على أنطونيو وتساؤلنا إن كانت ستكتب له النجاة من براثن شيلوك، أو مثل قلقنا على العشاق فى الغابة فى مسرحية **حلم ليلة صيف** وتساؤلنا إن كان ملك الجان أوبرون سوف ينجح فى إعادة الأمور إلى نصابها بينهم، وغياب الحبكة التقليدية هو ما تنعيه سوزان سنايدر (Snyder) فى هذه المسرحية (فى دراستها الملحقة بطبعة فولجر للمسرحية عام ١٩٩٧، ص ٢٣١-٢٣٢) وإن كانت تستدرك اعتراضها على غياب الحبكة بذكر بدائل الحبكة فى هذه المسرحية مثل 'تعدد المنظورات' ، قائلة:

> إن تعدد المنظورات، من دون إيلاء أيها أولوية واضحة أو اتجاهًا قويًّا، يمكن أن يؤدى إلى التحرر. ولكنه قد يؤدى أيضًا إلى القلقلة، ومحو أى معنى ثابت، وإنكار أى حسم قاطع يسمح لنا بالانتهاء من مرحلة حتى ننتقل إلى المرحلة التالية. فالمنازلات الذهنية يمكن أن تكون بديلاً عن مواصلة الحياة الواقعية، لأن هذه المنازلات تُجَمِّدُ إمكان الفعل وتُوقفُ الحدث.

("**كما تحب**: منظور حديث" ، ص ٢٣٧)

والواقع أن سنايدر تعترف فى إحدى حواشيها بما تدين به فى قولها بالتعددية ومذهب الاستدراك الذى يتميز به الحوار إلى دراسة هارولد چنكنز (Jenkins) عن المسرحية بعنوان **كما تحب** التى نشرها فى مجلة **المسح الشيكسبيرى** ٨ (١٩٥٥) (ووجدتُها أنا فى كتاب عنوانه **تفسيرات القرن العشرين لمسرحية كما تحب: مجموعة من الدراسات النقدية** من تحرير چاى ل. هاليو (Halio) فى الصفحات ٢٨-٤٣). وچنكنز يقدم فيها وصفًا لما يعتبره فن إحداث التوافق من خلال تجاور الأضداد باعتبار ذلك فن الصنعة الرئيسى فى **كما تحب**، بحيث ينشأ لدينا فى النهاية إيقاع متناغم. ويقول إن النسق الجدلى نرى فيه أن كل حُكْم أو موقف أو وضع يجرى تعديله بحكم آخر أو بموقف آخر أو وضع مختلف، بحيث يتكون من الجميع ما يسميه "نظرة شاملة" أشد إشباعًا للنفس من أى موقف أو حُكْم على حدة. ويقول چنكنز إن المسرحية تزيد عن كونها "لهوًا فى صباح يوم من أيام الربيع، ينتهى فى المساء بأكل زهور اللوتس المخدرة . . . فما ذلك إلا جانب واحد من جوانبها، وهو ما يؤكده الراعى كورين الذى يعرض حقيقة حياة الرعاة" (ص ٤١).

وتوقفت عند قول چنكنز "يجب ألا يقول المرء إن شيكسبير لا يصدر أى أحكام، ولكن كل حكم يصدره يُعَدِّلُه حكم آخر، وقد تتناقض النظرات المتضادة، ولكنها لا يلغى بعضها بعضًا بطبيعة الحال. بل إنها يضاف بعضها إلى بعض بحيث تبنى نظرة عامة شاملة أوسع نطاقًا وأكثر إشباعًا للنفس من أى منها على حدة" (ص ٤٠) ثم تساءلت فى نفسى: ألا ينطبق هذا على ما يسميه بريسندن "الازدواج" (doubleness) (ص ٢٣) ويعنى به وجود 'ثنائيات' معينة من الأشخاص؟ ولم لا ننظر إلى الأحداث باعتبارها من صنع الشخوص (مثل الحبكة، كما يقول كولريدچ)؟ إن اختيار الشخوص ورسم ملامحها النفسية عامل جوهرى بل جزء لا يتجزأ من البناء، لأنه يتضمن تركيبًا دقيقًا للعناصر التى تصنع الحدث وتحدد مساره، ومن ثم بدأت أُنْعِمُ النظر فى تركيب هذه الشخصيات ما دام شيكسبير قد تعمد أن يرسم شخصيات تمثل فيما بينها ثنائيات، وانتهيت إلى ما أعتبره نظرة خاصة إلى البناء من خلال تتابع الثنائيات وتشابكها.

وأول ما نلاحظه أن بعض هذه الشخصيات متعارض (أو متضاد بلغة چنكنز) وبعضها متقابل وبعضها متكامل. ونلاحظ أيضًا أن المواجهة بين هذه الثنائيات تحدث حركة من نوع غير مرئى لأنها حركة باطنة يحسها القارئ أو المشاهد ويدركها فى صورة الصراع المستمر الذى قد يشتد وقد ينفرج. الثنائية الأولى تظهر فى البداية بين البطل أورلاندو وأخيه غاصب حقوقه أوليڤر، وندرك التعارض الشديد بينهما فى المشهد الأول نفسه، إذ يبدو لنا أورلاندو ذا عنف واندفاع، فهو يهجم على أخيه ويمسك بتلابيبه غضبًا وحنقًا، وأوليڤر يدبر له خِفْيَةً مكيدة يأمل أن يجره فيها إلى الهلاك بإغوائه بمنازلة المصارع المحترف الذى يكسر ضلوع من ينازله، بل ويصرح للمصارع أنه سيسعد لو دق عنق أخيه. ولكن شيكسبير يعمد إلى حيلة بنائية بارعة حين يردف ذلك فى المشهد الثانى بثنائية متكاملة، تتكون من روزالند ابنة الدوق الشرعى المنفى، وبنت عمها سيليا ابنة الدوق المغتصب للعرش فريدريك، وهما تتكاملان أمامنا على المسرح بعد أن سمعنا من المصارع أنهما متحابتان لا تفترقان، وبذلك يقدم شيكسپير (على الفور) الفتاتين اللتين سوف يقع فى غرامها آخر الأمر طرفا الثنائية الأولى أورلاندو وأوليڤر (بعد توبة الأخير).

إن تأثير تتابع هذين المشهـدين قد يخفى على الكثيرين، بل لم يذكره أحد النقـاد (فيما أعلم) ولكنه يبرز فيـما بعد، وأهم ما فى هذا المشهد الثانـى قدرة سيليا على إدارة 'الحجة' لصالحـها، خصـوصًا بعـد دخول المهرج ونجـاح سيليا فى إعـادة البهجـة إلى نفس روزالند المكتئبة، وتظل سيليا الشريك المهيـمن فى الثنائية (إذ تقترح الفرار حين يقرر الدوق فريدريك نفى روزالند) حتى تصلا إلى الغابة فتتحـول الهيمنة إلى روزالند. وعندما تنخرط الفتاتان فى فكاهات تتسم بالخروج عن 'الحشمة' اللازمة لكل من فى مقـامهما (فهمـا أميرتان) يدهش رجل البلاط 'لوبو' (Le Beau) (١/ ٢/ ١٠٥) ولكنه يؤدى رسالته وفـحواها أن مباراة فى المصارعـة سوف تجرى وأن لهمـا أن تشهداها إذا أرادتا. وعندمـا تبدأ المصارعـة يلتقى بعض أطراف الثنائيتين، إذ تشاهد روزالند أورلاندو وتقع فى حبه من أول نظرة!

وفى هذا المشـهد أيضًـا نلمح أول خـيط من خيـوط ثنائيـة أخرى هى ثنائيـة الدوق الأكبر، والد روزالـند، وهو الدوق الشرعى، والدوق فريدريك، والد سيليـا، وهو أخوه الأصغـر الذى اغتصب المُلْكَ منـه. فأما هذا الخـيط فهو صـورة فردريك، كمـا يصورها سلوكه إزاء أورلاندو، وكـما ترسمـها ابنته نفسـها (سيليـا) قائلة ''فإن طبع والدى الفظ الحقود/ يحز فى نفسـى كثيرًا'' (١/ ٢/ ٢٣٠-٢٣١) وسرعان ما يؤكد لوبو (رجل البلاط المخلص الأمين) ذلك فى ختام المشـهد محذرًا من ''أهواء'' ذلك الدوق الخبيث، الذى لا نلبث أن نراه فى المشهد الثالث وهو يأمر بنـفى روزالند لا لسبب إلا لأنها بنت أبيها (وهو أخوه، أو الطرف الآخـر فى الثنائية). وتعـود سيليـا إلى الهيـمنة بتدبيـر الفرار، ولو أن روزالند تجـرى تعـديلاً فى الخطة بأن تتنكر هى فى زى غـلام، قـبل أن نلتـقى فى مطلع الفصل الثانى بأبيها فى الغابة مع رفاقه من اللوردات.

والثنائية الثـالثة هنا أى الدوق الشرعى الصالح وأخـوه مغتصب عرشـه لا تبرز على المسرح مثل ثنائية الأخوين الآخرين فى مواجهـة مباشرة، بل تأتينا فى إطار الشعر الرعوى الذى سبقت مناقشته، بحيث تكتسـى فى أذهاننا لونًا جديدًا حين يقدم شيكسبير فى مطلع الفصل الثانى شخصية أخرى من ابتكاره (غير شـخصية المهرج تتشستون التى شهدناها فى الفـصل الأول، وهى من ابتكاره أيضًـا) ألا وهى شـخصيـة المكتـئب دومًا چاك. فـإذا

بالشخصيتين الجديدتين تشكلان ثنائيـة جديدة، متعارضة فى كل شىء، وإن لم يكن ذلك فى مـجرى مـا يمكن تسمـيتـه بالحدث الرئيـسى أى قصـة الحب بين أورلاندو وروزالند. فالمهـرج الذى يوصف أحيانًا بأنه مـأفون أو ناقص العقل يعـمل مضحكًا فى قـصر الملك ويلبس رداءً مُبَرْقَشًا أى متعدد الألوان كالذى يلبسه المهرجون فى السيرك، ويسمح الجميع له استنادًا إلى ما يُفْتَرَضُ فيه من 'خِفة العقل' (و'خفة الدم') أن يقول ما يشاء ولو كان ذلك انتقادًا لاذعًا لما يرى ومـا يحدث، ويمثل فى مرحه وسخريتـه استخفافًا بالدنيـا، خصوصًا فيما يتعلق بعاطفة الحب السامية نفسها، إذ يبـتكر له شيكسبير شخصية ريفية أخرى تسمى أودرى حتى يحبها ويطلب الزواج منها لقضاء مآرب جسده لا أكثر، بحيث يحط من قدر العلاقة التى يسمو بها أورلاندو إلى مراقى الشعر الرومانسى المعهود فى التراث الرعوى.

وإذن فإن ثنائية چاك (وسوف نعود له) والمـهرج، تشتبك على المسرح فعليًّا مع ثنائية المهرج وأودرى، بجامع 'المهرج' فى كل منهمـا، كما يقـال. ولكن الحدث يتـحول منذ الحديث عن چاك ثم ظهـوره فى الفصل الثانـى إلى حدث ساخر يتـسم بالتطرف فى كل شىء، حتى فى الحب وفـقًا للتقاليـد الرعوية، ناهيك بتمثـيلهما كفتـى الميزان فى حدث المسرحـية وهمـا حياة المدينة وحـياة الريف (فى الغـابة فى أحضـان الطبيعـة) ولكنه رغم الاختلافات البارزة بين چاك وتتشستون فإنهما يتـشابهان فى جوانب كثيرة، فهما يشتركان فى انتقاد المجتـمع والسخرية من الحب الرومانسى الذى يتبـرأ كل منهما منه. وهذه الصلة تجعلهما ينتميان إلى 'أسرة واحدة' ، كما يقول بريسندن، مـثل الدوقين الأخوين، ومثل الشقيقين أورلاندو وأوليـڤر (ص ٢٨). ولكن اختلافهـما فى أشياء واشتراكهـما فى أشياء يجعلهمـا شخصيتين مـتكاملتين تكاملاً يختلف عن التكامل بين روزالند وسيليـا: فالمهرج يوجه سهام نقده بأسلوب يوحى بالبله الذى يتيح للآخـرين التغاضى عما يقول، وإن كان كما يدل اسمه بالإنجليزية 'المحك' الذى يفصل بين التطرف فى المشاعر والاعـتدال فيها، وچاك يختفى تحت قناع الاكتئاب.

والواجب يقضى أن أبين فى هذا القسم الخاص بالبناء أو أناقش الدور الذى تلعبه هذه الثنائيات المضفرة فى تركيب الحدث. إن شيكسـبير يبنى هذه الثنائيات بدقة حتى تصل إلى

ذروتها فى آخر الفصل الثانى، فهو فصل التلاقى بين بعض الشخصيات المتكاملة، والتى تكتشف فى الغابة تكاملها، ونرى نحن تعارض الثنائيات المتعارضة، ونواجه الثنائيات المتقابلة على المسرح. فالمشهد يبدأ بالدوق فى الغابة الذى يرى بسبب الخير الراسخ فى نفسه ''خيرًا فى كل الأشياء'' ويجد الألسنة ''بهذى الأشجار وكتبًا فى الغدران الجارية/ ومواعظ فى الأحجار...'' (٢/١/١٥-١٦)، وفيه 'نسمع' عن چاك وندرك شوق الدوق لمقابلته، لكننا لا نلبث أن نواجه الطرف الآخر فى ثنائية الدوقين، إذ ننتقل بسرعة إلى القصر الملكى حتى نشعر بالتعارض بينهما، وسرعان ما يتطور الحدث (رغم ما يقوله جيلمان، المشار إليه آنفًا) بقرار أورلاندو الرحيل مع آدم العجوز إلى الغابة فى المشهد الثالث، وهو ما يجعلنا نتوقع لقاءه مع حبيبته روزالند، وإذ بنا فى المشهد الرابع نراها مع سيليا والمهرج الذى يسميها 'جنة آردن' ويقول إنها 'جنة الحمقى' التى يشير إليها المثل الشهير ''لا أَسْعَدَ مِنْ أَحْمَقَ فى جَنَّةِ حُمْقِهِ!'' وهنا تشهد الفتاتان معنا - نحن جمهور المسرح - صورة العاشق الرومانسى مجسدة فى سيلڤيوس فتربط روزالند فى ضميرها بينه وبين صورة الحب الذى تتصوره اليافعات وربما تمنت أن يكون حبيبها مثله، وتقول ما يوحى بهذا:

يا چوف! عَاطِفَةُ الرَّاعِى الوَامِقْ
تَتَّفِقُ كَثيرًا مَعَ أُسْلُوبِ غَرَامِى الصَّادِقْ

(٢/٤/٥٦-٥٧)

ولكن المهرج يسخر من ذلك 'الأسلوب' أو تلك الصورة الرومانسية للحب، وسرعان ما نجد فى المشهد الخامس تنويعًا على هذه الثيمة، حين يغنى أميان أغنية تمجد حياة الرعاة فيسخر چاك من أغنية أميان بالأسلوب الذى سخر المهرج به من أقوال روزالند، فعندما تقول الأغنية إن من يأنف الطموح وما يجره من تناحر فى المدينة عليه أن ينشد الهدوء والسكينة فى الريف (الغابة) يرد چاك بأبيات نظمها (حسبما يقول) لتلائم هذا اللحن، ولا تختلف فى شىء عما يقوله المهرج، إذ تبدأ الأغنية بما يلى:

لَـوْ حَـــدَثَ إذَا مَــــرَّ الزَّمَـنُ ودَارَا
أنْ يَـنْقَـلِـبَ الإنْسَـانُ حِـــمَـــارَا
تاركًـا الثَّـرْوَةَ ونَعِـيـمًـا وسَـعَـادَةْ
إشْـبَـاعًـا فى النَّفْـسِ لِصُلْبِ إرَادَةْ . . . إلخ

(٢/ ٥/ ٤٤-٤٧)

وهو مـا يجعلنا نـدرك التكامل بين چاك والمهـرج، وهو الذى يصل إلى ذروته حين يقابله فى الغـابة ويعود ليقص ما سمـعه منه على لسانه هو نظمًا! وينتـهى من روايته بأن يتمنى أن يكون مثله، قائلاً إن فى ذهنه (الذى غدا فى يبسه كـكسرة الخبز القديد) أصقاعًا غريبةً وحافلةً

بِمَا لَدَيْهِ مِنْ تَأَمُّلاَتْ! لكِنَّهُ يَبُثُّها فى صُوَرٍ مُمَزَّقَةْ!
فَلَيْتَنِى أكونُ مِثْلَهُ مُهَرِّجًا!
إنِّى لَطَامِعٌ فى أنْ يكُونَ لى ثَوْبٌ مُبَرْقَشْ! . . .
لابُدَّ أنْ تكونَ لى حُرِّيَتِى الكَامِلَةُ
فى أَنْ أَهُبَّ مِثْلَ الرِّيحِ أنَّى شِئْت
وفَوْقَ وَجهِ مَنْ أشَاءُ مِثْلَ سَائِرِ المُهَرِّجِينْ

(٢/ ٧/ ٤١-٤٣، ٤٧-٤٩)

أقول إننا ندرك التكامل هنا بين المهرج وچاك بعد أن شـاهدنا الأخير وسمعناه، بدلاً من 'السماع عنه' فيما سبق، وفى هذا تطويـر بنهج التطوير الموسيقى للألحان التى تتكرر بصور تختلف قليلاً، وفى الفـصل الثالث يبدأ شيكسبير بتأكيـد التعارض بين طرفى ثنائية الدوقين والأخوين (رونالدو وأوليڤر) قبل أن يُضَفِّـرَ الخيطين اللذين تقوم الحبكة عليـهما

وهما الحب الرومانسى الذى يمثل عماد الشعرى الرعوى، والتقابل بين حياة المدينة وحياة الريف التى تعتبر مثلاً أعلى (وإن كان موهومًا) وكذلك تضفير السخرية التى يحفل بها تصوير الحب الرومانسى وتصوير الريف معًا فى هذا الفصل، فمبالغات الحب الرومانسى فى قصائد أورلاندو إلى روزالند يحاكيها المهرج محاكاة ساخرة، وتمجيد حياة الريف على لسان الدوق يجد أيضًا محاكاة ساخرة فى أقوال المهرج فى الفصل الثالث الذى يتضمن لقاءً بين أورلاندو وچاك، يتأكد فيه لنا أن كلا منهما ينتمى إلى ثنائية مختلفة فيفترقان، وفى منتصف المسرحية تمامًا (منتصف ذلك الفصل أى ٣/ ٢/ ٢٨٥) ويبدأ هنا اللقاء بين الثنائيات فتلتقى روزالند بأورلاندو وتبدأ تمثيل دور 'الخادم الوقح' معه، وتعرض عليه أن 'تشفيه' من الحب الذى تعتبره مرضًا.

وسرعان ما يقدم شيكسبير مشهدًا يتضمن حدثًا يسخر من الحب الرومانسى الذى ذُقْنا طرفًا منه فى شعر أورلاندو، ألا وهو مشهد مطارحة المهرج الغرام للقروية الساذجة أودرى! والطريف أن چاك المكتئب (بديل المهرج) يسترق السمع إليهما ويتدخل لتعطيل عقد قرانهما على يد الكاهن الريفى مارتكست! ومن المهم أن نذكر أن الفصل الثالث نفسه يتضمن تعقيدًا طريفًا يعتمد على ثنائية التضاد، ولكنه التضاد هنا بين ما تؤمن به روزالند فى الواقع من الحب المثالى المخلص وما تقوله بلسان الفتى أو الغلام الحكيم 'جانيميد'، حين تواجه بمشهد الغرام بين العاشقين الريفيين فيبى وسيلڤيوس. إننا لا نعرف إن كانت فى أعماقها تؤمن بالمثالية أم بالواقعية التى تجعلها تنصح فيبى بأن تقبل الزواج من الموله بحبها، وقد يكون فى كلامها إيحاء بموقفها هى من طلب الزواج لا الانسياق وراء شطحات العاطفة الجائحة، إذ تقول لذات الدلال والصد:

لا بُدَّ لِى مِنْ هَمْسَةِ الصَّدِيقِ فى أُذُنِكْ:
بِيعِى بِضَاعَتَكِ.. مِنْ قَبْلَ أَنْ تَبُورْ! فَلَيْسَ كُلُّ سُوقٍ يَطْلُبُكْ!

(٣/ ٥/ ٦٠-٦١)

وأما التعقيد فهو أن فيبى يسحرها جمال روزالند (باعتبارها الغلام جانيميد) فتهيم به (بها؟) حُبًّا، مرددة قول الشاعر كريستوفر مارلو، وهو الذى تشير إليه بصفة 'الراعى' :

رَحِمَ اللهُ الرَّاعِى! ما أَبْدَعَ شِعْرَهْ
الآنَ أرَى مِصْدَاقَ مَقُولَتِه الدُّرَّةْ
مَنْ ذَا عَشِقَ ولَمْ يَعْشَقْ مِنْ أوَّلِ نَظْرَةْ

(٣/ ٥/ ٨٢-٨٤)

ولا أريد الاستمرار فى هذا التحليل للبناء، فقد طال فعلاً، ولكننى كنت أريد وحسب أن أبين أن البناء فى الكوميديا قد يعتمد على مبادئ تختلف عن النهج الأرسطى المتبع فى التراچيديا أو فى المسرحية التاريخية، ورأيت أنها تقوم هنا على المقابلات فى الثنائيات (وما بينها) التى تتجاذب أطراف قضية 'المدينة فى مقابل الريف' ، وتلعب 'لعبة الحب' وأرجو أن أكون قد أوضحت ما أعنى بهذا فى الصفحات السابقة، ولذلك فعندما تستمر 'لعبة' الحب بين روزالند المتنكرة وحبيبها أورلاندو تكون دلالة الثنائيات قد وصلت للذروة وآن للحدث أن ينتهى، أما إن كنا سنقيس ما يحدث بمقاييس حياتنا اليومية فلن يكون لهذا من عاقبة غير معاملة الفانتازيا (وهذه فانتازيا) معاملة المسرحية الواقعية الحديثة، ولكن للفانتازيا القائمة على الموازنة بين الشعر والنثر، والرومانسية والواقعية، منطقها الخاص وقواعد 'لعب' خاصة، وهكذا فعندما يصل أوليڤر (الشرير فى ثنائية الأخوين) تائبًا هداه الله وصلح حاله نتيجة لشهامة أخيه، فنحن لا نفاجأ بحبه لسيليا (المتنكرة فى زى إليانا) إلا إذا كنا نفاجئ بما يقال فى الشعر عن الحب من أول نظرة. أى إنه من حقائق الشعر لا حقائق النثر، وسواء صدقناه أم كذبناه فلا مجال للصدق أو الكذب فى الشعر، كما يُفَصِّلُ القول فى هذا شيكسبير فى حوار فيبى وسيلڤيوس، والمهرج يُعَلِّمُ حبيبته القروية أودرى أن أصدق الشعر أكذبه (١/ ٣/ ١٧)!

ولنتوقف الآن قليلاً عند چاك. كان اصطناع الكآبة أو الاكتئاب، كما يقول بعض النقاد قناعًا شعريًّا شاع فى التراث الأدبى، وخير ممثل له هاملت الذى لا يتشكك قارئ

النص أو مُشاهد المسرحية فى دوافع نقمته على الدنيا، وأما اكتئاب چاك فيبدو بلا دافع (على الأقل فى سياق هذه الكوميديا) إذ إنه مكتئب منذ البداية ولا يتخلى عن اكتئابه فى النهاية، وحديثه المشهور عن أطوار حياة الإنسان السبعة يشغل مكانًا يكاد يضارع حديث هاملت ''أكون يا تُرى أم لا أكون؟ هذا هو السؤال''، وهو فى المسرحية من طرفى الثنائية التى يمثلها مع المهرج، فهو ذو نقد نَفَّاذ لاذع، كما يقول اللورد الأول:

وبهذَا اخْتَرَقَ لَنَا چَاكُ بِسَهْمِ النَّقْدِ اللاَّذِعِ
جَسَدَ البَلَدِ وطَبْعَ مَدِينَتِنَا وحَيَاةَ القَصْرْ
بل نَفَذَ بِهَذَا السَّهْمِ إلى صُلْبِ جَمَاعَتِنَا نَفْسِهْ
(٢/١/٥٨-٦٠)

وقد دهشت من معالجة النقاد على مر العصور لهذه الشخصية، فالمعروف أن المرجع الأول لقضية الاكتئاب فى ذلك العصر ما كتبه بيرتون (Burton) عن **''تشريح الاكتئاب''** عام ١٦٢١، أى بعد وفاة شيكسبير، ولكن الأفكار التى يوردها كانت ولا شك معروفة فى عصر شيكسبير ولابد أنه كان يحيط بها، إذ ينسب بيرتون إلى أرسطو قوله ''إن المكتئبين يتعرضون لضرب من وقدة الذهن... التى تؤهلهم لأن يكونوا فلاسفة ممتازين، وشعراء مبدعين، وأنبياء صالحين وما إلى ذلك'' (مقتطف فى بريسندن ص ٢٨). ولم يفتر حماس النقاد لهذه الشخصية يومًا ما، إذ يقول وليم ريتشاردسون فى كتابه **مقالات عن بعض شخصيات شيكسبير الدرامية** (١٧٧٤) إن چاك شخصية ممتعة لأنه يجمع بين الاكتئاب وكراهية المجتمع بصورة متوازنة تجعله محببًا إلى القلوب ''فنحن نُسَرُّ أثناء تَلَقِّينا ما نتعلمه من سلوكه الغريب، وتعليقاته الحادة، وقوة ملاحظته الثاقبة'' (مقتطف فى كتاب عرض الحالة المشار إليه ص ٣٠). وهازليت يقول فى كتابه المذكور آنفًا (١٨١٧):

چاك هو الشخصية الوحيدة القائمة على التأمل الخالص فى شيكسبير. إنه يفكر ولا يفعل شيئًا. وشغله الشاغل التسرية عن ذهنه، من دون أدنى اعتبار لجسده أو لحالته المادية. إنه أمير الكسالى المتفلسفين، والفكر وحده يثير حبه المشبوب،

وهو لا يقيم وزنًا لأى شىء، إلا فى حدود ما يغذو تأمله. . . وهو يترك الدوق حالما يستعيد سيادته (على الدوقية) ويطلب أخاه الذى هجر الدنيا وأصبح ناسكًا:

. . . فعند هؤلاء التائبين العائدين

يكثر الذى أود أن أعيه من عظات ودروس.

(٥/ ٤/ ١٨٢-١٨٣)

(مقتطف فى المرجع السابق نفسه ص ٣٣-٣٤)

وإدوارد داودن، فى كتابه: **شيكسبير: دراسة نقدية لذهنه وفنه** (١٨٧٥) يقترب من النظرة الحديثة إلى چاك وإن شاب نظرته قدر كبير من التأويل حين يقول:

ليس فى المسرحية أى اكتئاب حقيقى. فليس اكتئاب چاك اكتئابًا صادقًا أو خطيرًا، بل هو متصنع، و'مزاج مكتسب' يرضى به ذاته، و'عيب' مدلل فى الشخصية، وحزن متعمد أنشأه فى نفسه إنشاءً: "اكتئاب من نوع فريد خاص بى، يتركب من عناصر كثيرة مستخرجة من أشياء كثيرة، بل مما اكتسبته من خبرات فى رحلاتى، وعندما أتفكر فيها أجد أن تأملى يغشانى بغلالة من حزن بالغ التقلب فى طبعه" . ويقول الدوق إن چاك كان ذات يوم "فاسقًا ومقبلاً/ على ملاذ الحس إقبال البهائم التى تعيش للشهوة" ولكن الدوق لا يستطيع أن يفهم شخصية مثل چاك، فإن چاك لم يكن أكثر من مجرب للفسق، من أجل إضافة خبرة الجنون والحمق إلى مخزونه من شتى الخبرات السطحية التى تشكل حماقة الحكمة غير العملية لديه.

(من نص الفصل المنشور فى طبعة سيجنت للمسرحية، ص ١٨٢)

وفى هذا نلمح ما نلمحه عند برادلى من اعتبار الشخصية الدرامية شخصية ذات وجود حقيقى، ومعاملتها معاملة الأشخاص الذين عاشوا بيننا يومًا ثم صورهم شيكسبير فى مسرحيته. فالذى يقوله داودن عن تجربة الفسق بغية اكتساب الحكمة (ولو من خلال

الحماقة) لا سند له من نص شيكسبير، ولم يلجأ أى مخرج إلى مثل هذا التفسير، على كثرة ما شهدنا من تفسيرات المخرجين وشطحاتهم فيها، غير أنه يقترب، كما قلت، فى الجزء الأول من حجته، حين يصف الاكتئاب بأنه مصطنع، من المحدثين الذين يقولون إنه يمثل سخرية المؤلف من قناع 'الحزن الشاعرى' أو الاكتئاب الشاعرى الذى كان 'موضة' فى عصره، وربما كان يقصد كما تقول دوسنبير (وغيرها) السخرية من كاتب أو شاعر معين، أو عدد معين من الكتاب والشعراء (ص ١٠٦-١٠٩).

٨- الإطار الثقافى

المدارس الحديثة للنقد الثقافى كثيرة، وقد تتعدد أغراضها وتختلف ولكنها تتفق، كما سبق أن ذكرت، فى أنها تعالج العمل الفنى لا باعتباره فنًّا بل باعتباره وثيقة ثقافية، والثقافة المقصودة تعنى النظم الاجتماعية أو السياسية أو الفكرية، وقد يرى الناقد الثقافى فى العمل الفنى مرآة للعصر الذى كتب فيه (المدرسة التاريخية) أو يجد فيه إلى جانب ذلك محاولة لتغيير الأوضاع الراهنة (التاريخية الجديدة) أو إلى جانب ذلك دلالة لعصرنا الحالى (المادية الثقافية) خصوصًا ما تزخر به المدرسة الأخيرة من تحليل للمجتمع، وصراع الطبقات، ونقد للسلطة المطلقة التى كان الملوك يتمتعون بها، إلى آخر ذلك، وقد يرى الناقد أنه بلغ مراده حين يتجاوز الجوانب الفنية للعمل الأدبى ليربط بينه وبين تلك القضايا التى توصف بأنها ''ثقافية'' . فنجد باحثة تدعى كارولاين زاتك (Szatek) تنشر دراسة بعنوان ''ما بين الجنسين: دراسة للنزعة الجنسية فى مناطق الحدود الرعوية'' فى مجلة **الأدب الكلاسيكى والحديث** ١٨، ١٩٩٨، ص ٣٤٥-٣٥٩، تقول فيها إن ''الأدب الرعوى منطقة حدودية تسمح بالنظر فى النزعات الجنسية البديلة وأساليب حياة جنسية بديلة'' (٣٥٨-٣٥٩)، وقد سبقها من يؤكد ذلك، مثل آنى كرونيل - ڤانراى (Crunelle - Vanrigh) التى أعربت عن الرأى نفسه عام ١٩٩٧، وتلاها من توسع فيه مثل م. رونك (Ronk) التى تقول فى دراسة لها عام ٢٠٠١ نشرتها فى **مجلة شيكسبير الفصلية** ٥٢ (٢٥٥-٢٧٦) بعنوان ''تحديد مكان العناصر المرئية فى **كما تحب**'' : إن التمييز بين الجنسين يعتمد على ما يظهر من كل منهما،

أى على الدور الاجتماعى لكل منهما لا على خصائص ثابتة فى أى منهما ، فالمسألة كلها ''تمثيل فى تمثيل'' ، وهو الرأى الذى وصلت به سوزان دوسنبير (عام ٢٠٠٦) إلى الذروة فى تحليلها للنزعات الجنسية فى المسرحية.

ولكن وليم إمبسون يضع يده على حقيقة أهم فى كتابه المشار إليه آنفًا، وهى أن تراث الشعر الرعوى كان كثيرًا ما يُستخدم قناعًا للنقد السياسى والاجتماعى، وهو ما رحب به المحدثون واحتفوا أيما احتفاء (بعد أن ظل الكتاب على الرف سنوات طويلة منذ نشره عام ١٩٣٥). ويقول هاتاواى مثلاً إن شيكسبير على امتداد المسرحية يجرى مقارنة بين الماضى والحاضر كى يشعرنا أن الأدب الرعوى لون من التاريخ ''لا هروب من السياسة بل قراءة للسياسة'' (ص ٢٤)، ويضيف قائلاً إن التراث الرعوى الإنجليزى الذى بلغ أوجه فى روزنامة الرعاة التى كتبها سپنسر عام ١٥٧٩ لا يستقى مادته من الشعر الرعوى الكلاسيكى فقط بل من التقاليد المحلية للهجاء والشكوى. ونحن نذكر أن السير فيليب سِدنى يقول فى دفاعه عن الشعر إن الشاعر قد يستخدم الشعر الرعوى قناعًا للنظر فى جوانب الظلم والمعاناة (طبعة ١٩٧٣، من تحرير ج. شبرد، ص ١١٦). وهكذا فلنا أن نقول إن المسرحية تبدأ أحداثها فى ضيعة ريفية، وتنتقل معظم أحداثها إلى الغابة (إلى جانب مشاهد محدودة فى القصر الملكى) ولكنها تناقش فى الواقع قضايا لا تقل فى خطورتها عن القضايا التى تناقشها المأساوات الكبرى مثل الملك لير، فنحن نواجه على الفور صراعًا بين أخوين لا يقل ضراوة عن الصراع بين إدجار وإدموند فى تلك التراچيديا. وكما تحب مثل تلك المسرحية قصة اغتصاب للسلطة، والغابة الخضراء ساحة يلجأ إليها البطل فرارًا مما يرى أنه ظلم فادح مثلما هى ساحة لإعادة إثبات وتثبيت للسلطة السياسية فى الملك لير.

وتبين هيلين جاردنر فى دراستها التى أشرت إليها آنفًا أن الطبيعة هنا لها وجهان: وجه حنون عطوف ووجه قاس صارم، موحية بأن ذلك يمهد لعلاج تلك 'القضية' فى الملك لير، فكثير من الشخوص يشير إلى الغابة باعتبارها مكانًا قفرًا، والدوق يذكرنا بأن أهل الغابة لا يؤدون عقوبة آدم بعد طرده من الفردوس فقط (أى فلح الأرض) بل

يتعرضون لاختلاف الفصول وبرد الشتاء وزمهريره، والراعى العجوز كورين يقول:

لكنَّنِى رَاعٍ لَدَىَ غَيْرِى ولَسْتُ أَحْظَى بالَّذِى أَجُزُّهُ
مِنْ صُوفِ أَغْنَامِهْ! وسَيِّدِى مِنْ طَبْعِه البُخْلُ الشَّدِيدُ
ولا يكادُ يَنْشُدُ الطَّرِيقَ لِلْجَنَّةْ
بالبَذْلِ والعَطَاءِ لِلْمُحْتَاجْ! بلْ إنَّ كُوخَهُ وأَغْنَامَهْ
وكُلَّ هذهِ المَرَاعِى الشَّاسِعَةْ. . مَعْرُوضَةٌ لِلْبَيْعِ حَالِيًا.
ولَسْتُمَا بِوَاجِدَيْنِ عِنْدِى دَاخِلَ الكُوخِ الذى أَعِيشُ فِيهِ
ما تَأْكُلاَنِه ما دَامَ صَاحِبُ المَكَانِ غَائِبًا.
لكنْ تَفَضَّلاَ لِتَنْظُرَا ما قَدْ يكونُ بَاقِيًا!

(٢/ ٤/ ٧٨-٨٥)

والواقع أن التشابه بين المسرحيتين يتجاوز مجرد صورتى الطبيعة، فلدينا اثنان من المسنين هما آدم (خادم أسرة دى بويز) وكورين الفلاح، وآدم يلمح إلى عجز الشيخوخة حين يتقدم به العمر "فإذا (به) شيخ منسىٌّ لا يذكره إنسان" (٢/ ٣/ ٤٢) وهو ما يذكرنا بقول الملك لير الساخر:

أُوَّاهُ يا بِنْتِى العَزِيزَةْ! أُقِرُّ أننى شَيْخٌ كبيرْ!
ولا لُزُومَ للشُّيوخِ فى هذِى الحَيَاة! وهكذا فإننى
أَجْثُو وأَرْفَعُ اليدين أطلبُ الغِذَاء والكِسَاءَ والفِرَاشْ!

(٢/ ٤/ ١٤٩-١٥١)

وفى غابة آردن يمكن للمرء أن يتعلم الدروس المريرة التى تعلمها الملك لير فى منفاه فوق الربوة التى تهب عليها الريح، فالعجوز كورين يبين للمهرج حدود معرفته حين يقول

إنه يعرف 'أن خصيصة المطر إحداث البلل' (٣/ ٢/ ٤٢) وهو درس كُتِبَ على الملك لير أن يعانى فى استيعابه إياه:

عندما هطلت الأمطار فأصابتنى بالبلل، وعندما عصفت الريح فارتعدتُ من البرد، وعندما طلبتُ من الرعد أن يكفَّ فرفض، عرفت حقيقتهم وكشفت مكامنهم! إليكم عنى! إنهم لا عهد لهم ولا صدق لهم! كانوا يقولون إننى كل شيء، لكنها أكذوبة! فلست معصومًا من رعدة البرد!

(٤/ ٦/ ١٠٠-١٠٤)

إن الملك لير هنا يرجع صدى ما يقوله الدوق الأكبر الذى يقول:

فإذا هَبَّتْ رِيحُ شِتَاءٍ قَارِسَةٍ
لِتَعَضَّ الجَسَدَ بِأَنْيَابٍ بَارِدَةٍ مَسْنُونَةْ
وتُؤَنِّبَهُ تَأْنِيبًا حَادًّا قُلْتُ لِنَفْسِى وأَنَا
أَنْكَمِشُ مِنَ البَرْدِ وأَتَبَسَّمُ "لا!
لَيْسَتْ تِلْكَ مُدَاهَنَةً! بَلْ تِلْكَ مَشُورَةُ صِدْقٍ
تُقْنِعُنِى إقْنَاعًا مَحْسُوسًا بِحَقِيقَةِ أَمْرِى!"

(٢/ ١/ ٦-١١)

وأغنية أميان التى يخاطب فيها الطبيعة ويقارنها بالإنسان، مقارنًا بين ما هو 'طبيعى' حقًّا، بمعنى اتفاقه مع الفطرة، وما هو 'غير طبيعى' أى مناف لها:

رِيحَ الشِّتَاءِ هُبِّى واعْصِفِى فى عُنْفُوانْ
فَلَيْسَ فى هذا تَنكُّرٌ لِلطَّبْعِ والكِيَانْ
كَمِثْلِ شِيمَةِ الجُحُودِ فى بَنِى الإنْسَانْ

كُونِى صَقِيعيّا يا سَمَاءَ الزَّمْهَرِيرْ
فما الصَّقِيعُ عِنْدِى قَطٌّ بالمَرِيرْ
كَلَذْعِ نُكْرَانِ الجَمِيلْ!

(٢/٧/ ١٧٥-١٧٧ ، ١٨٥-١٨٧)

نسمع أصداءه فى مناجاة لير للطبيعة حين ينفجر قائلاً:

هُبِّى رياحُ وازفِرِى ومَزِّقِى شِدْقَيْكِ بالأنفاسِ هُبِّى زَمْجِرِى!
ويا شآبِيبُ اهْطِلِى وانْهَمِرِى! . . .
يا أَيُّها الرَّعْدُ الذى يَهُزُّ الكونَ هَزًّا. . .
بَعْثِرْ بُذُورَ شِيمَةَ الجُحُودِ فى بَنِى الإنسانِ وامْحُهَا.
. . . .
بَطْنَ السَّمَاءِ قَرْقِرِى ما شِئْتِ أنْ تُقَرْقِرِى
صُبِّى شُوَاظَ النَّار أو ماءَ المَطَرْ
فليستِ الأمطارُ والرياحُ والرعودُ من بَنَاتِى
وكيف أَرْمِيكُنَّ يا قُوَى الوُجُودِ بالقَسْوَةْ؟
فَلَمْ أَهِبْكُنَّ المَمَالِكْ! وما دَعَوْتكُنَّ مِنْ بَنَاتِى!

(٣/٢/ ١-٣، ٧، ٩، ١١-١٤)

بل إن حديث چاك الذائع عن كون الدنيا مسرحًا (٢/٧/ ١٤٠ وما بعده) يصبح فى فم الملك صيحة ألم مريرة:

إنَّا إذا أَتتْنَا لحْظَةُ الميلادِ نَبْكِي أنْ دَخَلْنَا
مَسْرَحَ الحَمْقَى الكَبير . .

(٤/٦/١٧٦-١٧٧)

(جميع المقتطفات من الملك لير
من الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٩٦)

وهكذا تغرى المسرحية أصحاب النقد الثقافى بأن يرصدوا فيها 'قضية' لا تقل خطراً عن قضايا المساواة، كما ذكرت ومعظم هؤلاء يركزون على صورة المرأة ومكانتها فى المجتمع، وفق فرع شائع من فروع النقد النسوى، ولكن هاتاواى يناقش صلب الدلالة السياسية للحدث فى هذه الكوميديا، فيقول إن غابة آردن قد تمثل حلمًا يمثل الشوق إلى 'عالم قديم' (٢/٣/٥٧) وعندما يعود الدوق الأكبر إلى عرشه الشرعى فإن الحق يعود لأصحابه ويسود العدل، ولكن بناء الدولة لا يتغير. والحرية فى غابة آردن لا تتخذ صورة مَثَلٍ أعلى 'جُمْهوريٍّ الطابع' ، أى باعتبارها أمرًا مطلقًا، ولكن الحرية، كما يعرف چاك خير المعرفة، هبة تُمنح بأمر ملكى، أى وفق ما يأذن أو يسمح به الحاكم، وهى شىء يمكن قياس حدوده، وچاك يطلب من الدوق التصريح له بذلك:

لابُدَّ أنْ تكونَ لى حُرِّيَتِى الكَامِلَةُ
فى أَنْ أَهُبَّ مِثْلَ الرِّيحِ أنَّى شِئْت
وفَوْقَ وَجهِ مَنْ أَشَاءُ مِثْلَ سَائِرِ المُهَرِّجِينْ
أمَّا الَّذِينَ أُصْلِيهِمْ بِالْلَذعِ التَّهْرِيجْ
فَسَوْفَ تَعْلُو مِنْهُمُ الضَّحْكَاتُ فَوْقَ الكُلِّ!

(٢/٧/٤٧-٥١)

ويضيف هاتاواى أن المسرحية تبدأ منذ المشهد الأول بمطالبة أورلاندو بحريته، مستندًا إلى كرم محتده، ولكنه لا يدرك أن كونه أخًا أصغر يحرمه من هذه الحرية ويكاد يلغى ما

ينشده من حرية، بسبب القانون الذى يمنح الابن البكر حق إرث التركة كاملة. ويبتسم له الحظ فى آخر المطاف حين يفوز بعروس غنية (مثل باسانيو فى **تاجر البندقية**) ويحظى إلى جانبها 'بمملكة جبارة' (٥/٤/١٦٧). وأما فى دنيا الواقع فكان من الأرجح أن يسعى الابن الأصغر إلى كسب رزقه بالتجارة أو العمل بالمحاماة، وهكذا فالمسرحية لا تخفف من انحياز القانون إلى الأخ الأكبر، ثم يقول هاتاواى:

فإذا كانت الانقسامات الاجتماعية تنشأ، كما هو واضح، من الصراعات بين من يملكون السلطة بحق المولد، ومن يكتسبون السلطة من طريق الثروة، فإن شيكسبير يناقض الواقع التاريخى حين يقدم فى مسرحيته المكافأة لمن هو جدير بها وحسب.

(ص ٢٦)

كما يؤكد أن المسرحية لا تسمح برد الفعل 'التحررى' ضد القوانين الظالمة الخاصة بالغابات وما يعيش فيها من حيوان، وهى القوانين الموروثة من عهود الطغيان التى سمحت بنشأة حكايات روبين هود، اللص الشريف، وكان استمرارها يتيح لهذه الحكايات (والمواويل التى تتضمنها) أن تنتشر وتظل حية على ألسنة الناس. وقد أوضح إمپسون فى كتابه المشار إليه عن الشعر الرعوى كيف كان الشعراء يكتبون الشعر الرعوى باعتباره وسيلة سخرية من استبداد السلطة الملكية والكنسية، فالشاعر يتقمص شخصية راع برئ ويقول ما يريد عن ذلك دون تحديد أسماء أحد، وهو ما نشير إليه اليوم 'بالإسقاط' السياسى فى المسرح، أى استخدام الرمز والتلميح بدلاً من التصريح فى انتقاد السلطة، خصوصًا حين تكون غاشمة. وفى عام ١٩٧٦ جمع ر. ب. دوبسون وج. تايلور (Dobson & Tay-lor) بعض هذه المواويل وطرفًا من 'المادة' الدرامية فى كتاب عنوانه **قوافى روبين هود**، والكتاب يتضمن إشارة إلى ثيمات المادة الشعرية التى حددها چون ستو (Stow) معاصر شيكسبير فى كتاب أصدره عام ١٦٠٠ بعنوان **حوليات انجلترا**، مقتطفًا منه ما يلى:

فى هذا الوقت [فى نحو عام ١١٩٠، أيام حكم الملك ريتشارد الأول] كان يكثر اللصوص والخارجون على القانون، وكان من بينهم روبرت [يقصد روبين]

هود، وچون الصغير، اللصان الشهيران اللذان لم يتوقفا فى الغابات عن السطو على الأغنياء ونهب أمتعتهم. ولم يكن اللصوص يقتلون أحدًا، إلا من يهاجمهم أو دفاعًا عن أنفسهم.

وكان روبرت [أى روبين] المذكور زعيمًا لمائة من الأشداء والرماة المهرة، ويقدم إليهم الغنائم التى ينهبها ويسلبها، ولم يكن يجرؤ أربعمائة مهما تبلغ قوتهم على التصدى لهم. ولم يكن المذكور يقبل أن تتعرض امرأة للظلم أو هتك العرض أو غير ذلك من صور العدوان، كما كان يتعفف عن المساس بأمتعة الفقراء بل كان يقدم لهم الغوث بما يسرقه من الكنائس ومنازل حقراء الأغنياء، وكان [چون] ميچور المؤرخ [١٤٦٩-١٥٥٠] يتهم [روبين هود] بأنه سرق أمتعته ونهبها، ولكنه كان يؤكد أنه كان أمير اللصوص وأرقهم حاشية.

(ص ٢٣٤)

ولكن الحال فى غابة آردن يختلف، فهؤلاء ليسوا لصوصًا وإن كانوا 'رسميًّا' خارجين على القانون كما يقول أحد الإرشادات المسرحية فى أول المشهد السابع من الفصل الثانى، لأنهم بمقامهم فى الغابة وصيدهم الحيوان فيها ينتهكون ما يسمى بقانون 'الحصر' أى عدم السماح للمواطنين بدخول الغابة والصيد فيها إلا بإذن ملكى (من الدوق هنا)، كما إنهم يعارضون السلطة الرسمية (وإن لم تكن شرعية) ولذلك أطلق عليهم أحد النقاد صفة 'الخارجين على المجتمع' ، ومع ذلك فهم يشبهون نظائرهم فى أساطير روبين هود فى إخلاصهم الثابت لزعيمهم، وعدم مقاومتهم أو ثورتهم على السلطة الرسمية، ولذلك عمد المخرج چون كيرد (Caird) فى إخراجه للمسرحية عام ١٩٨٩ إلى الإيحاء بهذا الجو، مذكرًا الجمهور بعلاقة المسرحية بالأساطير المذكورة، وبالمسرحيات التى كتبت عنها. وقد كتب مؤلفان (تشتيل ومنداى Chettle and Munday) مسرحية عام ١٥٩٨ عن روبين هود يصوران فيها كيف نذر هذا الزعيم ورجاله الالتزام بالعفة، ومن الطريف أن حاشية الدوق الأكبر لا نساء فيها قط.

وتخصص دوسنبير صفحات كثيرة للحديث عن الدلالات المحددة لبعض الشخصيات في كما تحب وكيف وجد 'الرقيب' (أو 'الرقباء') فيها تعريضًا بشخصيات سياسية لامعة في ذلك الوقت، كما يذكر ألان بريسندن أن الرقيب اعترض على شخصية چاك لما تُذَكِّرُ الجمهور به من شخصيات معاصرة تسخر منها المسرحية أو تمتدحها على غير هوى القصر الملكي. ولكن هذه النظرة التاريخية المحضة التي قد تفسر لنا سبب 'تأجيل' نشر المسرحية لن تساعدنا على تفهم الدلالة الحقيقية لحياة المقيمين في الغابة وعزلتهم فيها. ويذهب النقاد مذاهب شتى في تفسير هذه الحياة 'في أحضان الطبيعة' ، ولكن الاقتصار على معنى واحد لا يفسر كل شيء، فالدوق يخاطب من معه مخاطبة 'الإخوة والرفاق' وأما كلماته المحددة التي توحي بالمساواة فهي لا تدل عليها في الواقع، فهو يقول لهم "والآن رفاقي والإخوة في هذا المنفى!" (٢/١/١) أي إنها رفقة منفى وأخوة منفى وحسب، ولكن مكانته باعتباره الحاكم الشرعي، وأعلى الموجودين سلطة، محفوظة معترف بها، والتدرج الهرمي للسلطة قائم، وهو لا يستخدم منفاه في الغابة لقهر التفاوت في الثروة، أو ليفعل ما كان يفعله روبين هود من مهاجمة القطط السمان في الكنيسة وحماية عفاف العذارى، ناهيك بحشد قواته للقيام بانقلاب 'عسكري' مضاد! لكنه في الواقع يغتنم فرصة منفاه للبحث في طبيعة 'رسالته' أو إعادة صوغ نفسه وفقًا لما يتصوره عن التقوى والصلاح، وهو ما يمهد للهداية التي نشهدها في كل من أوليفر وفريدريك في ختام المسرحية، والناقد أ. ستيوارت ديلي (Daley) يجد فكرة ' الرسالة' جوهرية في المسرحية، ويؤكدها في الحاشية رقم ١٧ ، في الصفحة ٣٠٦ من دراسة له بعنوان "ذم الريف في كما تحب" نشرها في مجلة شيكسبير الفصلية ٣٦ (١٩٨٥) في الصفحات ٣٠٠-٣١٤. ويقول ديلي إننا لا نعرف أسباب عزل الدوق الأكبر ونفيه، وقد يرجع السبب إلى أنه كان (مثل الدوق في دقة بدقة وپروسپيرو في العاصفة) مغرمًا بحياة التأمل والفكر، كارهًا للبلاط وأحابيل السياسة، وهكذا فهو يستطيع في الغابة أن يمارس ما أمر به الدين من فضيلة الجَلَد والصبر على الشدائد. وهو يكتشف حقائق كانت خافية عنه في الغابة مثلما اكتشف الملك لير حقائق مهمة فوق الربوة في وقت هبوب العاصفة. أي إن الإقامة في المنفى تهيئ للمقيمين مواجهة مع ذواتهم، دون أن تغير شيئًا من طبيعة العلاقات فيما بينهم: فالنظام الاجتماعي قائم لم يهتز، وليس هؤلاء مجموعة من

الفوضويين أو الثوار الذين ينشدون التحرر، بل إنهم يعترفون بالنظام الأبوى للدوق بحيث يمكن أن يقال إن أنصاره لا يطلبون الحرية بل 'يفرون منها' ، كما يقول مايكل وولتزر (Walzer) فى كتاب قديم له (١٩٦٦) بعنوان **ثورة القديسين**، مقتبسًا تلك الفكرة من عالم النفس إريك فروم (Fromm) فى صفحة ٣١٣.

والمنهج النفسى الذى يطبقه ديلى (أو قل إنه نفسى - اجتماعى) لشرح أو تفسير عقلية البيوريتانيين فى القرن السابع عشر، رغم انتقاد البعض له، ينفى ما يلوح فى المسرحية من قضايا سياسية أو اجتماعية صريحة، مستبدلاً بها منهجه الذى يجمع بين التحليل النفسى والرصد الاجتماعى المرتبط ارتباطًا وثيقًا به، وهو مفيد فى رسم صورة متكاملة للحدث فى المسرحية على أسس ما نقرؤه فى النص أو نشاهده على خشبة المسرح، فهو يصف أورلاندو بأنه يعانى مما يسميه 'القلق على المكانة' (status-anxiety) (ص ٢٤٨) أو هو ضحية لهذا القلق، ذلك أنه يرى أن التنشئة الريفية التى يفرضها عليه أخوه الأكبر تحرمه مما يراه حقًّا له بسبب كرم محتده، ومن ثم يستمسك بالشرعة الأخلاقية للدوق بأن يرفض أن يتحول إلى شريد أو قاطع طريق (خارج على القانون مثل روبين هود) فيقول لآدم:

عَجبًا! هَلْ تَبْغِى أنْ أذْهَبَ أسْتَجْدِى ما آكُلُهُ
أوْ أنْ أحْمِلَ سَيْفَ الأوْغَادِ وقُطَّاعِ الطُّرُقِ
فَأكْسِبَ عَيْشِى بالسَّطْوِ على كُلِّ مُسَافِرْ؟
إنى أجْهَلُ كُلَّ طَرِيقٍ لِلْعَيْشِ سِوَى هذا أوْ ذَاكْ.
لكنِّى لَنْ أفْعَلَ أيَّهُمَا مَهْمَا حَاوَلْت.
بَلْ أُوثِرُ أنْ أتَعرَّضَ لِخَبِيثِ نَوَايَا رَجُلٍ لا يَرْعَى
حُرُمَاتِ الدَّمِ ويُحَلِّلُ سَفْكَ الدَّمْ!

(٢/ ٣/ ٣١-٣٧)

وهو يمتدح الجد والاجتهاد وتجنب المسكرات، وهي الصفات التي يتصف بها آدم العجوز، (٢/٣/٦٥) وهي صفات، كما نعلم، كان البيوريتانيون يجلونها وينزلونها منزلة عليا في مذهبهم الديني. ويقول هاتاواي إن لغة چاك، الحافلة بالنفور من "جسم دنيانا العليل الفاسد" (٢/٧/٦٠) كانت مستقاة، فيما يبدو، من لغة الوعاظ الأصوليين على المنابر، وهو ما نتوقعه من رجل تاب واهتدى بعد حياة الانحلال في إيطاليا، مضيفًا أن "احتقار الذات قد يشرح لنا موقفه المتناقض من المهرج تتشستون فهو معجب به بسبب قدرته على فضح الحماقات والرذائل ولكنه يحتقره بسبب نشدانه الكئيب العنيد لجسد الأنثى، وفي نهاية المسرحية لن يكافأ كل من السادة المنفيين على ما يتحلى به من فضائل نسبية بل سوف يستعيد مكانته في النظام الإقطاعي باسترجاع ضيعته" (ص ٣٠).

وعلى طرافة هذه القضايا الثقافية، وبعضها لا شك بالغ الطرافة وقد أعرض له في الحواشي، فإنني لا أرى كيف يمكن أن يؤدي الوعي بها، ناهيك بمناقشتها والاستغراق فيها، إلى زيادة تذوقنا للنص المسرحي من حيث هو نص خيالي له عالمه الخاص وقوانينه الخاصة. فالإشارات إلى شخصيات معاصرة (مثل هارنجتون أو إيرل إيسيكس) قد تفسر، كما قلت، تأجيل نشر المسرحية بسبب حساسيتها السياسية في تلك اللحظة التاريخية، ولكنها لن تزيد من استمتاعنا بشخصية چاك أو تفسر لنا سر إقبال الجمهور على المسرحية وتذكره لحديثه عن أطوار الإنسان السبعة، فالنقاد يتحولون أحيانًا إلى مؤرخين ينحصر همهم في رصد أوجه التشابه والاختلاف بينه وبين هارنجتون، وما إذا كان شيكسبير قد امتدح إيسيكس (الذي تخصص له دوسنبير خمس صفحات كاملة) ويبدو أن الناقد منهم قد حقق الفوز العظيم حين 'يحدس' أن بيتًا من الشعر قد يشير إلى حادثة تاريخية أو حقيقة اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية معاصرة. وأما المجال الأكبر للنقد الثقافي فيما يتعلق بهذه المسرحية فهو النقد النسوي الذي يركز على تنكر روزالند في زي غلام، وكم من الصفحات سَوَّدَهَا النقاد في تحليل دلالة اسم جانيميد الذي اختارته البطلة، فالمعروف أنه الغلام الذي اختطفه چوپيتر (كما تروي الأساطير) بعد أن أحبه وجعله ساقيًا له، ولكنني أتساءل هل كان مُشاهد المسرحية في عصر شيكسبير (أو في أي عصر) يدرك كل ما

يرى النقاد من دلالات فيـه؟ الناقدات النسويات فى سعادة بـالغة لأن روزالند قد حطمت الفوارق بين الجنسين فى نظرهن، فاستأثرت بأطول دور فى المسـرحية (بل وفى مسرحيات كثيرة أخرى لشـيكسبير) ولأنها تثبت (حسبمـا تقول هؤلاء الناقدات) أن الذكورة والأنوثة أقنعة اجتماعـية وحسب، وبذلك أثبتت خطل 'افتراض' وجود فارق بين الرجل والمرأة. هب أن ذلك صحيح، فما الذى يضيفه إلى تذوق المسرحية والاستمتاع 'بلعبة الحب' التى أشرت إليـها آنفًـا؟ هل تريدنا هذه الناقدات أن نؤمن بأن الأنثى تسـتطيع فى أى لحظة أن ترتدى قناع الذكورة فـتصبـح ذكرًا؟ واقع المسرحـية يقول بعكس ذلك، فـالبطلة أنثى فى أعماقها وحقيقتها مهما يكن قناعها، كما ذكرت آنفًا، ولم يؤد تنكرها إلى هدم (أو تغيير) النظام الأبوى فى المجتمع، كما أثبت ذلك پيـتر إريكسون فى الكتاب الذى أشرت إليه من قبل.

٩- التيارات النقدية المعاصرة:

وسوف أعرض هنا بإيجاز - فيما يشبه الببلـيوغرافيا المشروحة - مسار النظرة النقدية إلى المسرحية فى نصف القرن الأخير، مهتديا بالمادة العلمية التى جمعتها من عدة مصادر، ووفق التسلسل الزمنى منذ 'النهـضة' النقدية فـى الخمسـينيات. وأبدأ بالأستـاذ العظيم هارولد چنكنز، وكنت عرضت لدراسـته وعنوانها ''**كما تحب**'' فقط، ونشرها أول الأمر عام ١٩٥٥ (انظـر قسم البناء أعـلاه). ونلاحظ أن چنكنز لا يناقش إلا البناء من الناحـية الفنية الصرفة، متخذًا التحليل مذهبًا تطبيقيًّا، وينتهى من دراسته إلى أن المسرحية أوضح مثال على امتـياز شيكسبير فى كـتابة الكوميديا. كما سـبق أن عرضت رأى هيلين جاردنر التى نشرت دراستها أولاً عن المسرحيـة فى عام ١٩٥٩، ثم أعيد نشر الدراسة (مع دراسة چنكنز) فى كتاب عنوان **تفسـيرات القـرن العشـرين لمسرحـية كـما تحب: مـجمـوعة من المقالات النقدية**، فى عام ١٩٦٨، من تحرير چاى ل. هاليو (Halio)، وجاردنر تمثل ما أسميه التوازن فى التناول النقدى بمعنى عدم الانسياق وراء نظرة أيديولوچية واحدة وتسخير كل شىء لتدعيمها، فهى تتناول البناء والنسيج والنغمة (منهج النقد الجديد) وتناقش طبيعة

الكوميديا فيها، وعلاقتها بغيرها من مسرحيات شيكسبير دون أن تنكر أن لها سياقها التاريخى الذى تنبع منه وتصب فيه، ولكنها تؤكد أنها عمل فنى حى له وجود بيننا باعتبارها مسرحية نستمتع بها اليوم وربما فى الغد أيضًا.

وفى السبعينيات تبرز دراستان، الأولى بقلم الباحثة آن بارتون (Barton) وعنوانها ''**كما تحب والليلة الثانية عشرة**: معنى الختام عند شيكسبير'' فى كتاب يضم دراسات أخرى بعنوان **الكوميديا الشيكسبيرية** من تحرير مالكوم برادبرى (Bradbury) ود. ج. بامر (Palmer) (١٩٧٢) (١٦٠-١٨٠). وتعتبر دراستها امتدادًا (وتطويرًا) لوجهة نظر چنكنز قائلة إن شيكسبير يعرض لنا 'الحدث' (بالمفهوم الذى عرضته فى تحليلى الخاص للبناء) من خلال مجموعة التوازيات والتعارضات التى 'تختبر' شتى ألوان الحب والمواقف من الدنيا، ومن ثم فهى تمثل ذروة الشكل الفنى للكوميديا عند شيكسبير. وتقول الباحثة إن المؤلف ''يخفف'' من صور العنف فى المصدر الذى استقى منه 'القصة' (رواية **روزالند** التى كتبها توماس لودج، انظر قسم 'المصادر' فى هذه المقدمة) حتى ينشئ مسرحية تتسم بالاعتدال والاتزان و'الاستقرار' الكلاسيكى، و''أكمل تحقيق'' لهذا التناغم يظهر فى اللحظات الأخيرة التى يُحكم شيكسبير فيها التوازن بين الرومانس والواقعية.

والدراسة الثانية هى التى نُشِرَتْ فى عام ١٩٧٢ أيضًا للباحث ديڤيد يَنْج (Young) فى كتابه الذى أشرت إليه من قبل بعنوان ''**غابة القلب: دراسة لمسرحيات شيكسبير الرعوية**''، ويخصص فيه فصلاً كاملاً لهذه المسرحية بعنوان ''إذا تحلى أهل هذى الأرض بالرفاء: كما تحب'' (ص ٣٨-٧٢) وينتهج فيه النهج التحليلى نفسه بالتركيز على دلالة رمز الغابة، التى يعتبرها ذاتية ونسبية معًا ''متسقة وثابتة فى طابعها الخيالى، ومتغيرة متحولة فى تأثيرها فى خيال كل فرد على حدة''، قائلاً إن شيكسبير بترجيحه تكرار استخدام الجمل الشرطية، خصوصًا البادئة بحرف 'لو'، يقيم عالمًا يقبل أن يكون واقعيًّا وافتراضيًّا فى آن واحد، فهى رعوية، وتنتمى قطعًا للتراث الرعوى، وإن كانت تتضمن أيضًا انتقاد الظواهر الأسلوبية لذلك التراث وثيماته ومواقفه. أى إن شيكسبير لا يفصل بين قطبى التراث الرعوى، ألا وهما المثالية والهجاء الساخر، بل يمزج بينهما من خلال

الأحكام المتفاوتة والتضاد الذى يتيح اختبار كل من القطبين بمَحَكِّ الآخر فى رحلة تصل إلى المصالحة بينهما آخر الأمر، ومن ثم يقول يَنْج إن كما تحب لا تمثل تحقيقًا لرغائب دفينة بل تقدم وحسب "نظرة إلى آفاق الحياة" .

وما إن حَلَّت الثمانينيات حتى لاحت بوادر المذهب النسوى فى النقد، وإن أَطَلَّتْ هذه البوادر فى أطر معالجات أخرى، فالباحث إدوارد بيرى (Berry) يتصدى لمقارنة شخصية روزالند فى **كما تحب** وصورتها عند لودج، فى دراسة قصيرة بعنوان "صورتان لروزالند" ، نشرها فى **مجلة شيكسبير الفصلية** ٣١ (١٩٨٠) (ص ٤٢-٥٢). ويركز فيها على التغييرات التى أدخلها شيكسبير على صورة بطلته قائلاً إن أهمها هو توسيع نطاق نشاطها، وإضفاء طاقة السحر عليها، إلى جانب ما يسميه "جرعة كبيرة" من العداء للمرأة، والانشغال الشديد بالزمن، والربط بين حب الأب والحب الرومانسى. وهو يبتكر "شتى وسائل تضخيم الصوت" بمعنى ترديد الصدى والرنين، مثل ابتكار شخصيتى المهرج تتشستون وجاك المكتئب، اللذين يمثلان صورًا مغايرة لها، بحيث تتحول "الأصداء" إلى مصادر لأنواع أخرى من الرنين الذى لا نجده فى لودج. ويقول بيرى إن الوعى الذى تتمتع به نَفَّاذ، وطاقتها على التحكم فى الأحداث هائلة، حتى إنها لتبرز "فى صورة كاتب المسرحية نفسه" . ويركز الباحث على تحليل المشهد الثانى من الفصل الأول لتبيان قدرتها عند شيكسبير (على عكس لودج) على ضغط الفكر والإحساس، بحيث يصبح "كل حوار لها حافلاً بالدلالات السيكلوجية" .

ومثلما تلوح لدى بيرى بوادر النقد النسوى، تلوح بوادره أيضًا مع بوادره التاريخية الجديدة عند لويس أدريان مونتروز (Montrose) الذى نشر فى العام التالى (١٩٨١) دراسة بعنوان: "منزلة الأخ فى **كما تحب**: التغير الاجتماعى وشكل الكوميديا" فى **مجلة شيكسبير الفصلية** ٣٢ ص ٢٨-٥٤، ويستهلها بإعلان اختلافه عن هيلين جاردنر فى تفسير أهمية السياق التاريخى، فالناقدة المشهورة تقول إن المسرحية تتجاوز هذا السياق، ومونتروز يقول إنها ذات جذور لا يمكن فصلها عن المهاد التاريخى وهو صورة الأسرة فى بداية العصر الحديث، وخصوصًا استئثار الابن الأكبر بإرث أبيه، ويؤكد الصراعات الناشبة

بين الأخـوين الحاكـمين والبطلين الشـابين، زاعمًـا أن التطور والحـدث نفسـه يرجع إلى إحساس أورلاندو بضرورة تصحيح هذا الوضع، ومضـيفًا أنه يجد فى الغابة مجالاً لإنشاء علاقة ترابط بينه وبين غيره، يبدؤها بنشدان صورة أب "بديل" فى الدوق الأكبر، وتفعل الغابة فعلهـا فى بناء الترابط بين الذكور الذى يقع فى صلب النظام الأبوى فى المسـرحية، وهو ما يسمح بتطور الأحداث "وفقًا لغاية كوميـدية محكمة التدبير" . ويختتم دراسته قائلاً: إن احتواء التوترات الناشبة فى شـتى العلائق الاجتماعية (بين الأخ والأخ/ والأب وابنه/ وبين السيـد والعبد/ وبين الذكـر والأنثى) يجعل **كمـا تحب** "انعكاسًا مسـرحـيًا للصراع الاجتماعى ومصدراً مسرحيًا للمصالحة الاجتماعية" .

ويبلغ النقد النسـائى ذروته فى عام ١٩٨٥، مشتبـكًا بطبيعة الحال مع النـقد النفسى والنقـد الاجـتمـاعى، فـهـما من روافـده، وسـأبدأ بدراسـة للباحـثـة چانيت أديلمـان (Adelman) التى أكـثر من الرجوع إلـى آرائها فى مـقدماتى، وعنـوان الدراسة "ترابط الذكور فى كوميديـات شيكسبير" ، وهى منشورة فى كتاب عنوانه **"السحر الفظ" عند شـيكسبـير: مـقالات عن عـصر النـهضـة تكريمًا للأستـاذ سى. ل. باربر**، من تحرير پيـتر إريكسـون وكوبيليـا قان، ص ٧٣-١٠٣، وخـصوصًـا الصفـحات ٨١-٨٧. وتفـحص أديلمان فى هذه الدراسة ما تسميه "خيالات الترابط الذكورى" والتهديد الذى تتعرض له بسبب المرأة، قائلة إن **كما تحب** تستخدم استراتيجية العزل (بمعنى أن العلاقات بين الذكور بعضهم والبعض، تجـرى فى المسرحية بمعزل تام عن العلاقات فـيما بينهم وبين الإناث فى المسرحـية) واستـراتيجيـة أخرى هى التـمويه (إذ إن تنكر روزالند فى زى جـانيميـد يتيح لأورلاندو أن يشعر بأن مطارحته الغرامية "تجرى مع غلام ومع فتاة فى الوقت نفسه") ، وبهذا تقدم المسـرحية "نموذجًا مقترحًا" لما تسميه "إدارة الصراع" بين الصداقة فـيما بين الذكور والحب الموجه للجنس الآخر، وبذلك يتجنب شيكسبير ما تسميه "الحل السحرى" للمشكلة الذى كـان يفضله فى الكومـيديات الأولى والعواقب الوخـيمة لهـذا الصراع فى التراچيديات والرومانسات. وتنتـهى من هذا التحليل إلى أن تقول إن الزواج يؤدى وظيفة "الوسيلة التى يسـتعيد بهـا أورلاندو مكانه المشروع فى النظام الطبيعـى للأشياء" ومن ثم

يشعر آخر الأمر أنه "لا يسبب مشكلة لهويته الذكورية" بل يجد فيها "حَلاً بهيجًا" .

وفى العام نفسه، ينشـر پيتر إريكسون (Erickson) كتابه الذى أشـرت إليه من قبل وعنوانه "**الأبنيـة الأبوية فى دراما شـيكسـبيـر**" (١٩٨٥) ويخـصص فيـه فصـلاً بعنوان "السياسات الجنسية والبناء الاجتماعى فى **كما تحب**" (ص ١٥-٣٨) يقول فيه إنه يعارض فيـه ما شاع من أن المسرحـية تمثل "فى المقام الأول عملاً دفاعيًّا ضد سلطان الأنثى" ، مؤكدًا أن الرجال - أى رجال البـلاط الذى يقيمون فى "موقع ذكورى مثالى منعزل" فى ٢/٧ وأورلاندو الذى ينقذ أوليڤر من براثن اللبؤة - هم المستفيدون الحـقيقيون من الجمع بين هوية الذكـر وهوية الأنثى فى شـخص واحد، إذ يتـجلى فى سلوكـهم حنان الأم فى تربيـتها لابنهـا، ما دام الدوق يلعب دور الأم فى تـقديم الطعام (لأورلاندو)، ويمـثل رقة الأم، وتعاطفـها ورحمـتها للآخـرين. ويقول إن تنكر روزالند لا يهـيئ لها "تمويع الدور الجنسى" (role - sex fluidity) لأنها تظل أنثى فى جوهرها طول المسرحية. ولا تصبح النهـاية السعـيدة ممكنة إلا بتـخليهـا عن ذلك التنكر، وإعـادة إدراجهـا فى البناء الأبوى باعـتبـارها ابنة وزوجة. والكشف فى الإپيـلوج عن أنها فى الحـقيـقة من الذكـور يعلن "القضاء الكامل" على روزالند، فالرسالة التى يقولها هذا الكشف هى أننا "قد لا نكتفى بإخضاع المرأة بل نستطيع إذا قضت الضرورة أن نتخـيل أنها غير موجودة أصلاً" . وتنشر طبعة سيجنت ١٩٩٨ للمسرحية هذا الفصل فى قسم النقد فى الصفحات ١٨٠-١٩٥.

وفى العام نفـسه تسهم كـاثرين بلسى (Belsey) فى النقد النسـوى بدراسة عنوانها "الطعن فى الاختلاف الجنسى: المعنى بين الرجل والمرأة فى الكوميديات" فى كتاب عنوانه **صور شـيكسبيـر البديلة**، من تحرير جون دراكـاكيس (Drakakis) (١٩٨٥) ص ١٦٦-١٩٠، وتتـحدث فيـه عن **كمـا تحب** فى ص ١٨٠-١٨٥، وتقدم فى هـذه الدراسة رأيًا يناقض رأى إريكسـون الذى عرضته للتو، ومفاد رأيهـا أن كوميديات شيكسبير تطعن طعنًا جـذريًّا فى القيم الأبوية من خـلال تمزيق الاختلافـات النمطية بين ما هو ذكـورى وما هو أنثوى. فـاسـتـخدام المسرحـية لبطلة ترتـدى ملابس غلام وتتكلـم من موقع "لا ينم عن الانتماء الكامل لأحد الجنسين دون الآخر" يجعل **كما تحب** تطرح فى لحظات معينة سؤالاً

أساسيًا وهو ''من الذى يتكلم؟'' - روزالند أم جانيميد؟ كما تتضمن المسرحية عاملاً إضافيًا وهو استخدام ممثل ذكر للقيام بدور أنثى، كما كان الحال فى مسرح شيكسبير، وهو ما يتيح لنا ''أن ننسب استقلالاً ذاتيًا'' لصوت جانيميد، خصوصًا حين نشعر أن الصوت ''ليس أنثويًا بصورة محسوسة'' (مثل الفقرات التى تسخر فيها روزالند باسم جانيميد من المرأة). وتقول إن كوميديا الإبيلوج تدين ''برنين تأثيرها'' إلى أن ''الذى يتكلم ممثل ذكر وشخصية أنثى فى الوقت نفسه''. وتختتم دراستها بأن تؤكد أن البطلات من أمثال روزالند قد ''ينكمشن'' فيصبحن زوجات، ''ولكن ذلك لا يحدث إلا بعد إثبات أنهن ذوات تفرد نادر، لأنهن أشد تعددية من غيرهن''.

وفى العام نفسه ينشر ديفون ل. هودجز (Hodges) كتابًا بعنوان ''**أوهام التشريح فى عصر النهضة**'' (١٩٨٥) يخصص فيه فصلاً بعنوان ''التشريح باعتباره كوميديا'' (ص ٥٠-٦٧) ويتناول فيه قضية **كما تحب**، وهو يبدأ كتابه بشرح ما تعنيه ضروب ''التشريح'' الأدبى واللاهوتى والعلمى، قائلاً إن التشريح كان يمثل فى ذاته 'ولعًا' أو سحرًا خاصًا لأبناء انجلترا فى القرن السادس عشر، مستشهدًا بما يقول سى. ل. باربر (Barber) (الذى أشرت إليه من قبل) من أن النفاذ من خلال الظاهر إلى الباطن أو كسر الشكل الظاهر الذى اعتادته العين (وهو جوهر التشريح) يؤدى إلى ''التحرر والانطلاق''. ففى هذه المسرحية يخضع للتشريح كل شىء: اللغة، والحب، والنظام الاجتماعى، خصوصًا فى غابة آردن، فهى تمثل لونًا من ''العالم الضد... الذى يتيح إطلاق أو تحرير كل ما يتعرض للكبت فى الحياة اليومية، وتصويره فى صور مجسدة''. وأما من يتولون التشريح بصفة رئيسية فهم روزالند والمهرج تتشستون وچاك المكتئب: فالأولى تعرى وتفضح أعراف الغزل الرومانسى المأثور عن الشاعر بترارك؛ والثانى ينفذ إلى الواقع بتحطيم المثل الأعلى الزائف للشعر الرعوى؛ والثالث يتولى تشريح جسد الحياة البشرية، حتى ينتهى تدريجيًا إلى تبيان كيف تنتهى بالفناء والعدم فى حديثه عن ''أطوار الإنسان السبعة''. وفى ختام المسرحية، نجد أن چاك هو الذى يقوم ''بعرض نقائص النظام الذى أفرزه النظام الكوميدى'' فى المسرحية، فهو يختار أن يظل طوعًا بالمنفى، مبينًا أن ما يبدو أنه نظام

جديد ليس فى الحقيقة إلا رحلة جديدة، وهو ما يقول الناقد إنه المفارقة الكامنة فى قلب جميع ضروب التشريح. وهكذا فإن هودجز يمزج بين المنهج النفسى وبين المداخل الثقافية الأخرى.

وفى العام الثانى تنشر مارچورى جاربر (Garber) دراسة عنوانها "تعليم أورلاندو" فى كتاب عنوانه **الكوميديا من شيكسبير إلى شريدان: التغير والاستمرار فى التراث الدرامى الإنجليزى والأوروبى: مقالات تكريمًا للأستاذ يوچين م. ويث**، من تحرير أ. ر. براونمولر وچيمز سى. بولمان (Braunmuller & Bulman) فى الصفحات ١٠٢-١١٢ (١٩٨٦). ومنهج جاربر يضم عناصر من المنهج النفسى والثقافى (أو الاجتماعى على وجه التحديد) إذ تبدأ دراستها بتبيان أن التنكر ليس جوهريًّا للحبكة فى **كما تحب**، وتتساءل لماذا تستمر روزالند فى تنكرها فى صورة غلام وتصر عليه طوال المسرحية (ربما شهورًا) خصوصًا بعد أن زال سبب التنكر الذى قدمته الفتاتان قبل الهروب، وهو تجنب التعرض لأخطار قطاع الطرق واللصوص، أى بعد أن وصلت سالمة إلى الغابة؟ وهنا تعارض جاربر ما يقول به هودجز (المشار إليه أعلاه) من أن التنكر يتيح التحرر للبطلة، مؤكدة أن السبب يرجع إلى ضرورة توعية أورلاندو بحقيقة ذاته، وحقيقة مجبوبته، والتركيز على جوهر عاطفة الحب نفسه. وتختتم دراستها قائلة إن المسرحية تصور المراحل الثلاث التى يمر بها - وأولاها اليافع المعقود اللسان، وثانيها العاشق الشاعرى التقليدى، وثالثها "الزوج القادر على الإفصاح عن ذاته، والذى يعرف الكثير (نسبيًّا) عن نفسه - ولذلك فلنا أن نضع للمسرحية عنوانًا فرعيًّا هو "تعليم أورلاندو" .

ونلمح فى النقد التطبيقى فى أواخر الثمانينيات (وحتى آخر القرن العشرين) ميل النقاد إلى خلط المناهج النقدية فى التناول، أو ربما كان من الأدق أن أقول ميلهم إلى الجمع بين أكثر من منهج فى آن واحد، فالمدخل الذى تختاره فيليس راكين (Rackin) فى دراستها التى نشرتها فى مجلة (*PMLA*) فى العام التالى يوحى بأنه يدور فى إطار النقد النسوى لكنه يضم عناصر من النقد الاجتماعى والتاريخى فى الوقت نفسه، وعنوان دراستها "جمع صفة الأنثى والذكر، والمحاكاة، وزواج البطلة التى يقوم بدورها غلام على المسرح الانجليزى فى عصر النهضة" (*PMLA* 102) (١٩٨٧) (٢٩-٤١). وسأتوقف

قليلاً عند العبارة التى أستهل بها ترجمة العنوان، والتى تعتبر شرحًا لا ترجمة لكلمة أندروچينى (Androgyny) التى لا مقابل لها بالعربية إلا كلمة خُنْثَى (أو الخنثى المشكل فى الشريعة) والكلمة العربية معناها سلبى (إذ عادة ما يستخدم الفقهاء تعبير "الخنثى، لا ذكر ولا أنثى") وأما الكلمة الأجنبية فمعناها فى علم النبات والحيوان إيجابى، أى من يجمع فى جسمه بين خصائص الجنسين البيولوچية (Hermaphrodite)، والناقدات النسويات يستعملنها للإشارة إلى إضافة خصائص الرجل إلى الأنثى، ومن ثم فمن الأسلم أن أشرح المقصود وحسب.

تبدأ راكين دراستها بفحص الأعراف المسرحية التى نرى فيها بطلات يقوم بأدوارهن غلمان، ثم إذا بالبطلة تتنكر فى ملبس رجل، وذلك فى خمس مسرحيات هى **جالاتيا** لمؤلفها لِيلِى (الذى سبقت الإشارة إليه وإلى هذه المسرحية) ومسرحيات شيكسبير **تاجر البندقية**، و**كما تحب**، و**الليلة الثانية عشرة**، ومسرحية چونسون (Jonson) **المرأة الصامتة**، وتخرج من هذا العرض إلى مناقشة تغير مفاهيم الدور الاجتماعى للجنسين، وللمحاكاة المسرحية فى عصر النهضة، قائلة إنها اللحظة التاريخية التى كانت تعريفات هذا الدور لاتزال مائعة فيها. فمسرحيتا **جالاتيا** و**المرأة الصامتة** تمثلان "قطبين" فى تصوير البطلة التى ترتدى رداء الجنس الآخر، فالأولى مسرحية تجعل الجمع بين صفات الجنسين مثلاً أعلى يصور تجاوز جوانب القصور البشرى، والثانية لا ترى فى ذلك إلا مدعاة للسخرية والاستهزاء، باعتباره صورة شائهة مستنكرة. وأما مسرحيات شيكسبير الكوميدية فتشغل مكانًا وسطًا بين الجمع الحميد وهجاء 'الشذوذ'، ما دامت مسرحياته تقدم "الدلالتين معًا" إذ تحتفى بالحب الرومانسى وتهجوه فى آن واحد. وفى **كما تحب** يتضح تعدد الدلالات المضمرة "للغموض الجنسى" (sexual ambiguity) بأنصع صورة فى الإبيلوج، أى العلاقات بين الممثل والدور، والتصوير الدرامى والحقيقة المحاكاة، والمسرحية والجمهور.

وفى العام نفسه نجد أول تطبيق صريح لمنهج التاريخية الجديدة فى الربط بين الواقع التاريخى وبين التصوير الدرامى على المسرح فى شخصية المهرج، فى الدراسة التى كتبها ثيودور لاينواند (Leinwand) بعنوان "المهرجون المحافظون فى بلاط الملك چيمز

ومسـرحيات شـيكسبـير" فى مجلة **دراسات شيكسبير** ١٩ (١٩٨٧) ص ٢١٩-٢٣٧، وخصوصًا فى ص ٢٢٥ إلى ٢٢٩. حيث يبدأ لاينواند دراسته باستعراض تاريخى لأبرز المهرجين الذين ارتبطت أسماؤهم بالقصر الملكى ومنازل الأعيان فى عصر النهضة، قائلاً إن دور المهرج لم يكن هامشيًّا قط، ثم يركز على تتشستون فى **كما تحب** والمهرج فى **الملك لير**، حتى يبين أن المهرجين عند شيكسبير كانوا مثل نظائرهم خارج المسرح، فالمهرجون عند شيكسبير "أقرب إلى إظهار فن الصنعة منهم إلى تمثيل الغباء 'الطبيعى'، وأقرب إلى إظهار 'المهارة' الذهنية واللغوية منهم إلى تمثيل 'الحكمة'، وأقرب إلى طابع 'المحافظين' منهم إلى تمثيل أدوار التواثب المضحك و'الشقلبة'." فالمهرج فى **كما تحب** لا يقل انتماءً للمدينة والقصر الملكى عن باقى رجال القصر الذين لجأوا إلى غابة آردن، إذ لا يحاول أيهم إعادة تشكيل ذاته، رجلاً كان أو امرأة، فى صورة راع حقيقى أو راعية حقيقية. والمهرج تتشستون هو الوحيد الذى يتعامل مباشرة مع الريفيين، على نحو ما نرى فى لقائه مع الراعى الهرم كورين، فى المشهد الثانى من الفصل الثالث، ولذلك فهو الوحيد الذى "يصور فيه شيكسبير النزعة المضادة للشعر الرعوى فى هذه الكوميديا".

وفى العام التالى نشر رسل چاكسون (Jackson) وروبرت صمولوود (Smallwood) كتابًا فى سلسلة "**ممثلو أدوار شيكسبير**" (١٩٨٨) جمعا فيه أقوال الممثلين فى فرقة شيكسبير الملكية الذين قاموا بأدوار شيكسبيرية، وهو الكتاب الثانى فى السلسلة، وفيه يتحدث الممثل ألان ريكمان (Rickman) عن أدائه لشخصية چاك (ص ٧٣-٨٠) والممثلة فيونا شو (Shaw) وچوليت ستيڤنسون (Stevenson) عن أدائهما لشخصيتى سيليا وروزالند (ص ٥٥-٧١) فى إخراج إدريان نوبل (Noble) بالملابس الحديثة عام ١٩٨٥-١٩٨٦. ويناقش الممثلون أداءهم لأدوارهم وجهود إعداد الديكور والملابس، وكيف حاول الجميع رفض الصورة التقليدية لغابة آردن وهو الذى يظهرها كأنما كانت "لونًا من العالم المثالى الخيالى على المسرح" مؤكدين أن هذه المسرحية "ليست كما هو واضح لهوًا صاخبًا فى الريف". والجديد فى هذا التناول للنص تحريره من التاريخ والعصر الذى كتب فيه.

ويشتد ساعد التاريخية الجديدة فى التسعينيات، على عكس العروض المسرحية التى تحاول التحرر من التاريخ وتقديم المادة الإنسانية فى صور معاصرة، إذ نشر ريتشارد ويلسون (Wilson) دراسة بعنوان " 'مثل روبين هود القديم' : **كما تحب** وأحداث الشغب احتجاجًا على حقوق الحصر" ، فى **مجلة شيكسبير الفصلية** ٤٣ (١٩٩٢) (ص ١-١٩)، ويربط فيها بين المسرحية وبين أحداث الشغب أو المظاهرات التى اندلعت فى التسعينيات من القرن السادس عشر ضد ما يسمى قانون الحصر (Enclosure) ومعناه منع الناس من دخول الأراضى التى خصصتها الملكة للصيد والقنص، وبعضها من الضياع التى كان يملكها كبار الإقطاعيين، ويتوارثونها أبًا عن جد، ومنع من يطلبون عيش الكفاف من الصيد فيها أو الانتفاع بِغَلَّتها. وقد نفهم 'الحصر' اليوم بمعنى الحظر (أو حصر الحقوق على أفراد طبقة منعمة) وكانت أحداث الشغب تمثل أزمة اقتصادية اجتماعية يعتبرها ويلسون السياق التاريخى الذى يفسر لنا ما فى المسرحية من "حبكة تتسم بالعنف والنهاية الرومانسية غير المحتملة الوقوع" . ويقول ويلسون إنه لا يجد فى "أى نصٍّ شيكسبيرى آخر تصويرًا أشد إلحاحًا للانهيار الاجتماعى الذى يوشك أن يقع بسبب اتفاق وقوع المجاعة مع صدور قوانين الحصر" ، كما يقول إن النص ينتمى إلى مجموعة من النصوص التى كتبت فى أواخر التسعينيات واستخدمت أسطورة روبين هود، وطوعت هذه الأسطورة حتى تواجه بها الأزمة الزراعية المعاصرة، رافعة الخارجين على القانون إلى مصاف السادة والأشراف، إذ إن **كما تحب** تقدم فى صورة درامية "انقسام أصحاب الأملاك الذين كانوا يشكلون طبقة متماسكة من قبل" ، إلى جانب تصوير العصبة الكاملة المقيمة فى الغابة واستعراض "شتى الجرائم المرتبطة بأحداث الشغب فى الغابة" ، مختتمًا دراسته بقوله إن المسرحية تبين لنا أن لغة الخطاب تحدث تأثيرها مثلما تتأثر بالتغيرات الاجتماعية، وأننا نستطيع دائمًا أن نقطع بما تدل عليه. ولا تعليق لى على هذه القراءة الخاصة للنص إلا أن أحيل القارئ إلى النص نفسه وما قلته فى قسم **المصادر** عن 'النغمة' ، فكلام ويلسون قد يصدق على رواية لودج بأحداث العنف فيها، وما فيها من لصوص وقطاع طرق وقتل وقتال، ولكننا لا نجد ذلك حقًّا فى شيكسبير، وأما ما يراه

الناقد من دلالات ' قاطعة' فقد تجاهله النقاد فى مطلع القرن الجديد بل فى التسعينيات نفسها، لأن النص يأباه، وإن كانت فذلكته التاريخية طريفة.

ويشتد فى التسعينيات أيضًا ساعد الربط بين مناهجَ شتَّى فى العلوم الإنسانية، فكما شهدنا الربط بين علم النفس وعلم الاجتماع فى التحليل النقدى للنص المسرحى، نجد فى التسعينيات الربط بين علم اللغة (أو علوم اللغة) والنقد المسرحى، مثلما تفعل سوزان ووفورد (Wofford) حين تستخدم النظرية التى وضعها الفيلسوف وعالم اللغة الشهير (والأستاذ فى أوكسفورد) ج. ل. أوستن (Austin) عن 'فعل القول' فى الكتاب الذى نشره عام ١٩٦٢ بعنوان **كيف تفعل أشياء بالكلمات**، وجمع فيه المحاضرات الاثنى عشر التى كان قد ألقاها فى جامعة هارفارد عام ١٩٥٥. وتقول النظرية باختصار إن كثيراً من الجمل المفيدة (وهو يشير إليها بتعبير التى 'تعلن عن شىء ما' (declarative) لا تصف شيئًا ولا تروى حدثًا ولا تخبر عن شىء، ومن ثم فمن العبث أن نصفها بالصدق أو الكذب (مثل الأسلوب الإنشائى لدينا فى العربية). وهكذا فإن نطق هذه الجمل يمثل فعل عمل معين أو يعتبر جزءاً من أدائه، وهو عمل لا يمكن وصفه بأنه قول شىء ما. ويضرب أوستن أمثلة لهذه الجمل فى بداية كتابه بِرَدِّ العريس أو (العروس) فى مراسم عقد القران على سؤال الكاهن ''هل تتزوج من هذه المرأة (أو الرجل)؟'' قائلاً '' أفعل'' (I do) أى ''أتزوجها'' (أو أتزوجه) (أو إن شئنا التحرر فى الترجمة: ''أقبل الزواج منها (أو منه)'') ومثل قول ضيف الشرف عند تدشين سفينة ما ''إنى أُسَمِّى هذه السفينة الملكة إليزابيث'' (أو بعبارة أخرى: ''إنى أطلق على هذه السفينة اسم الملكة إليزابيث'') ومثل قول الشخص فى وصية يتركها للورثة ''إنى أهب وأترك ساعتى لأخى'' ، ومثل قول شخص لصاحبه ''إنى أراهن بستة بنسات أن المطر سيهطل غداً'' . وهو يوازى بين هذه الجمل وما يسميه العبارات الأدائية (performative utterances) ولم أترجمها بالعبارات المنطوقة الأدائية لأنها قد تكون مكتوبة على نحو ما رأينا فى مثال 'الوصية' .

وتتوسع ووفورد فى تطبيق نظرية أوستن فى الدراسة التى كتبتها بعنوان '' 'إليك أعطى ذاتى فإننى ملك يمينك' : الأداء الشبقى والعبارات الأدائية المسرحية فى كما تحب''،

وهى منشورة فى كتاب بعنوان ''**إعادة قراءة شيكسبير: النصوص فى سياقات جديدة**''، من تحرير رَسْ ماكدونالد (McDonald) فى الصفحات ١٤٧-١٦٩، عام ١٩٩٤، ومقصد الباحثة أن تبين كيف تؤدى **كما تحب** إلى تأكيد النظام الأبوى فى المجتمع. وتقول إن محاكاة مراسم الزواج فى العبارة الأدائية: 'إنى أتزوج منك أيا روزالند' ، وتمثيل هذه المراسم على المسرح قد يتضمن الطعن فيها، وإن كان بطبيعته خياليًا أو وهميًا، ومن ثم فهو يتيح لمسرحية **كما تحب** بأن ''تشارك بطريقة معقدة فى المناظرة الثقافية حول سلطة الأب، ودرجة السلطة التى تتمتع بها الدولة فى التحكم فى اللغة التى تحيل مثل هذه 'الأفعال' إلى حقائق اجتماعية'' .

وتقول ووفورد إنها لاحظت أن المسرحية تقوم على 'الإنابة' أى على أن يقوم شخص بعمل شخص آخر نيابة عنه، فهى حافلة ''بالأعمال التى يقوم بها شخص بدلاً من شخص آخر أو يقوم بها قناع بديل نيابة عنه'' ، ومن ثم انطلقت تفحص دلالات هذه الإنابة ''بالنسبة للعبارات الأدائية أو اللغة الأدائية اللازمة للقيام ببعض الأفعال مثل الزواج'' . وتقول إن أداء روزالند/ جانيميد الغرامى بل والشبقى يتسم بأهمية طاغية فيما يتعلق بطبيعة كل من الجنسين، وما كانت تثيره من القضايا، كما إن له وظيفة '' حامية واقية'' ما دام يقهر ما يتهدد النهاية السعيدة للكوميديا من أخطار. وهكذا تنتهى ووفورد من البداية التى كانت تبشر بتحليل لغوى عميق إلى تكرار ما يقوله النقاد عن المجتمع الأبوى ومكانة المرأة فى المجتمع، وإن اختلف أسلوب المعالجة.

وفى عام ١٩٩٦ يبدأ ماريو ديجانچى (DiGangi) لفت الأنظار إلى دلالة اختيار اسم جانيميد الذى فضلت روزالند إطلاقه على صورتها التنكرية، وبذلك فتح الباب أمام نقاد السنوات العشر التالية (حتى عام ٢٠٠٦) لاكتشاف دلالة الاسم وما يوحى به من ميول جنسية مثلية، فى دراسة عنوانها ''بث الميول الجنسية في الأسرة عند شيكسبير''، ونشرها فى **مجلة شيكسبير الفصلية** ٤٧ (١٩٩٦) ص ٢٦٩-٢٩٠، وهو يقيم على هذا المفهوم تفسيره للمسرحية، مركزًا على أسطورة چوپيتر الذى اختار الغلام جانيميد للعمل

ساقيًا لديه بدلاً من ابنته هيبى (Hebe) وكيف كانت زوجة ذلك الرب الأسطورى چونو (Juno) تغار من الغلام الجميل. وتقول حجة ديجانچى إن المؤلف "يبسط ويدبر دواعى القلق بشأن الميول المثلية الجنسية من خلال أدوار شبقية غير متناظرة تقوم بها الشخصيات أو تُفْرَضُ على الشخصيات".

ويقول ديجانچى إن غابة آردن تشهد روزالند وهى تقوم بدور چوپيتر ودور جانيميد فى الوقت نفسه، فهى جانيميد حين يقوم أورلاندو بدور چوپيتر، وهى چوپيتر حين تقوم سيليا بدور هيبى/ چونو. ويزعم الباحث أن روزالند تأمل أن تضمن من خلال تنكرها فى زى الغلام جانيميد فى لعبة خطب الود ألا يكتب عليها أن تلعب دور چونو (الزوجة المهجورة) عندما تتزوج، وأن الميول الجنسية المثلية الأنثوية لدى سيليا تجاه روزالند تنتقل فى المسرحية إلى فيبى، ثم يقول إن الزيجات التى تختتم المسرحية بها "تنجح فى حدود ما تنجح فى نفى الرغبة المثلية الأنثوية السابقة للزواج والرغبة المثلية الذكورية اللاحقة على الزواج"، مختتمًا دراسته العجيبة بأن يقول إن الإبيلوج يكشف "الميول الجنسية المثلية للمسرح... ويرسى القواعد المسرحية للميول الجنسية المثلية".

وكنت قد عرضت من قبل لدراسة سوزان سنايدر (Snyder) الملحقة بطبعة فولچر للمسرحية عام ١٩٩٧ (والطبعة الأخيرة عام ٢٠٠٤) بعنوان "منظور حديث"، كما عرضت لآراء كبار محررى الطبعات الحديثة للمسرحية الذين كتبوا مقدمات طويلة للنص (مقدمة طبعة آردن ٢٠٠٦ طولها ١٤٢ صفحة) كما أضرب صفحًا عن المقدمة التى كتبتها كاثرين دنكان - چونز (Duncan - Jones) لطبعة پنجوين عام ٢٠٠٥ لأننى لم أجد فيها ما يضاف إلى ما قاله الباحثون الذين ذكرتهم، وإن كانت تتميز بالاعتدال والاتزان مثل مقدمة بريسندن لطبعة أوكسفورد عام ١٩٩٣، ومقدمة هاتاواى لطبعة نيوكيمبريدچ ٢٠٠٠ (وطبعتها الجديدة عام ٢٠٠٨). وأما مقدمة جيلمان لطبعة سيجنت ١٩٦٣ (وطبعتها الأخيرة عام ١٩٩٨) فقد عرضت لها فى غمار مناقشتى للبناء ولن أعود إليها. ولكن هذه الطبعة الأخيرة تضم نصوصًا نقدية جديدة تختلف عن النصوص النقدية التى كانت تذيل طبعة ١٩٦٣، وفى ذلك فائدة كبرى للدارس، خصوصًا إذا ضم هذه إلى تلك.

وقبـل أن أنتقل إلى مناقـشة تاريخ المسـرحيـة على المسرح (وفى السـينمـا) أقول إن شيكسبير يوحى فى البداية بأن أحداث مسرحيته تقع (مثل رواية لودج) فى فرنسا، ولذلك يحافظ على الأسـماء الفرنسيـة للمكان والشخوص، وهو ما التـزمت به فى تعريب تلك الأسماء، ولكنه تدريجيًّا، ودون أن يدرك القارئ، يحول المشاهد والشخوص إلى انجلترا بحيث تتحول غابة آردن الفرنسيـة إلى غابة آردن فى مقاطعة وَرْكْشِير (Warwickshire) التى ينتـمى إليها الـشاعر، ويقـول بريسندن فى مقـدمتـه إن القصـد كان ' تجريد' المكان (والشـخوص) من الانتـماء إلى وطن أو بقـعة مـحددة، إذ ظل عندى الإحـساس بالجـو الفرنسى طيلة الفصل الأول ثم تلاشى فى غمره انهماكى فيما يحدث وما يقال. وأظن أن بريسندن مصيب فى نظرته، فنحن نتحرر فى الغابة حتى من الزمان والمكان.

١٠- النص على خشبة المسرح

ذاع قـول برنارد شو إن دور روزالند بـالنسبـة للمـمثلة يوازى دور هامـلت بالنسبـة للممـثل، فهو دور يضـمن نجاح العرض إذا تـوافر للممـثلة قدر معـقول من " الحضور المسرحى" ، وهو قول يصدق على تاريخ المسرحية على المسـرح بل يكاد يلخصه، فمهما نزع بعض المخـرجين الحداثيين إلى التـجديد فى مـفهـوم النص وزمن حـدوث الأحداث ومكان وقوعها، فـلا مفر من اختيار بطلة قادرة على أداء ذلـك الدور الطويل بكل ما فيه من مشـاعر متـضاربة و' نغمات' متفـاوتة فى الأداء، ناهيك بتنكرها فى دور غلام يمثل بدوره دور فتاة. ولهذا لمعت على المسرح البريطانى أسماء إيديث إيڤانز (Edith Evans) وبيجى أشكروفت (Peggy Ashcroft) وڤانيـسا ردجريف (Vanessa Redgrave). فى حين أننا لا نكاد نذكر الممثلين الذين قـاموا بدور أورلاندو، على تألق أسمائهم وذيوع صيتهم فى أعمال أخرى، مثل چون جيلجود (Gielgud) ولورانس أوليڤييه (Olivier) ومايكل ردجريف (والد ڤانيـسا). ويحفل تـاريخ تقديم المسرحـية على خـشبـة المسرح بتجارب عـديدة، على الأقل حتى عام ١٩٧٧ عندما أصـدر ريتشارد نويلز (Knowles) طبعته الرائعة للمسرحية التى تتضمن عرضًا موجزًا لذلك وهو حافل حقًّا بالمعلومات وإليه

أحيل من يريد الاستزادة فى هذا الباب، وأما الذى يريد التوسع فى معرفة طرائق الإخراج والأداء حتى عام ٢٠٠٠ فله أن يقرأ الكتاب الممتع الذى وضعته سينثيا مارشال (Marshall) عام ٢٠٠٤ فى سلسلة **إخراج شيكسبير** التى تصدرها دار كيمبريدج للنشر، وتعرض فيه جميع طرائق تفسير المخرجين والممثلين للأدوار وللمناظر والأغانى فى حواش تطبعها فى ذيل كل صفحة من صفحات النص، وقد استعنت به فى هذا القسم وفى حواشى النص الحالى، وأما **المقدمة** فهى مسهبة (٩٣ صفحة) وحافلة بآراء الفنانين والنقاد المعاصرين لكل صورة قدمت على خشبة المسرح للمسرحية.

وسوف أقدم فى هذه العجالة صورة لطرائق إخراج المسرحية التى تعكس طرائق تفسيرها وفقًا لروح كل عصر قدمت فيه، معتمدًا على المرجعين السابقين، وعلى الفصل الذى كتبه سيلڤان بارنيت (الذى سبق لى اقتباس بعض آرائه) وألحقه بطبعة سيجنت للمسرحية ١٩٩٨. وأبدأ بما يتفق عليه الجميع وهو أننا لا نملك دليلاً قاطعًا على أن المسرحية عُرضت على خشبة المسرح فى حياة مؤلفها، ولذلك سوف أتغاضى عن الآراء القائمة على الحدس (بما فى ذلك رأى دوسنبير الذى عرضته فى قسم تاريخ كتابة المسرحية فى هذه المقدمة). ويظن الكثير أن المسرحية قُدِّمَتْ فى القرن السابع عشر فى عصر عودة الملكية، ولكن هذا الظن لن يفيدنا لأننا لا نعرف عنه شيئًا، وأما أول عرض 'مسجل' لها فكان فى عام ١٧٢٣ عندما قام الذى 'أعد' النص للعرض (وهو من نسميه 'الدراماتورج' الآن هنا) بإدخال تعديلات لا أقول إلا إنها جوهرية، ووضع لها اسمًا آخر هو **الحب فى غابة** وقدم النص الجديد على مسرح 'درورى لين' . وهو يحذف من هذا ' الإعداد' شخصية المهرج تتشستون، والقروية أودرى، والكاهن مارتكست، والعجوز كورين، والريفية المعشوقة فيبى، وعاشقها سيلڤيوس، والفلاح وليم. وقام كولى سيبر (Cibber) بدور چاك، الذى يقع فى غرام سيليا فى الفصل الثالث، ويستعير لنفسه قسطًا من دور بينديك فى **ضجة فارغة**. كما استعار هذا 'الدراماتورج' المسرحية القصيرة العجيبة التى يؤديها الصناع الفقراء وهى **پيراموس وثسبى** أمام ثيسيوس فى **حلم ليلة صيف**، فجعلهم يؤدونها أمام الدوق الأكبر بعد أن استعاد عرشه، وذلك فى أثناء خروج روزالند لتغيير

ملابس التنكر وارتداء ملابس الأنثى المعتادة. بل إنه استعار من مسرحية **ريتشارد الثانى** بعض العبارات من بولنبروك ونورفوك وجعل المصارع شارل يلقيها أثناء تحديه لأورلاندو بعد أن حوَّل مباراة المصارعة إلى منازلة بالسيف. ومن الطريف أن هذا 'الإعداد' لم يستمر على خشبة مسرح درورى لين أكثر من ست ليال فقط.

وأذكر أيضًا من باب الطرافة أن الأذواق المرهفة فى القرن الثامن عشر الكلاسيكى الطابع كانت تنفر من اللغة 'السوقية' (فى نظر أولاد الذوات) التى يستخدمها المهرج وبعض الفلاحين، ولذلك أعد چون كارينجتون (Carrington) نَصًّا بديلاً حذف منه تلك الشخصيات، وحاول تهذيب فكاهات سيليا وروزالند، ونشر هذا النص باسم **الوصال الحديث أو شفاء الحب** فى عام ١٧٣٩، وكان النص موجهًا للقراء أساسًا لا لمشاهدى المسرح، ويذكره مايكل دوبسون (Dobson) فى كتابه **تكوين الشاعر القومى**، ١٩٩٢، ص ١٣١-١٣٢ وفقًا لما يقوله هاتاواى الذى يضيف أن تقليد 'الإعداد' البالغ 'التحرر' قد استمر فى بلدان أخرى فى القرن التاسع عشر، إذ 'أعد' هنريك إبسن صورة للنص قدمتها فرقة كوميديا الڤودڤيل على المسرح القومى النرويچى عام ١٨٥٥، وأعدت چورچ صاند الفرنسية صورة أخرى قدمتها فرقة الكوميدى فرانسيز فى العام التالى، وفيها يتزوج چاك من سيليا أيضًا (ص ٤٦).

ولكن النص الأصلى عاد إلى خشبة المسرح عام ١٧٤٠-١٧٤١ فى مسرح 'ثياتر رويال' فى درورى لين، وكان ذلك إيذانًا بعودة الاهتمام بكوميديات شيكسبير بعد أن اعتاد الناس مسرحياته التراچيدية، وهو ما يذكرنى بالصدمة التى أحدثها تقديمى لمسرحية **زوجات مرحات** عام ١٩٨١ على مسرح الطليعة فى القاهرة، وكيف فوجئ النقاد فيها بما لم يكونوا يعرفونه عن شيكسبير (انظر **مقدمة** ترجمتى لتلك المسرحية). وعلى غرار ذلك ظلت مسرحية **كما تحب** تعتبر مسرحية 'لا تصلح للعرض على خشبة المسرح' فى ألمانيا حتى عام ١٩١٦، وأما فى انجلترا فقد عادت المسرحية إلى المسارح فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر، وظلت تقدم فى درورى لين فى كل موسم تقريبًا من عام ١٧٦٦ إلى عام ١٨١٧ بسبب امتياز الممثلات اللواتى كن يلعبن دور روزالند.

وأما فى القرن التاسع عشر فكان نجاح المسرحية يعتمد على الديكور والملابس وأساليب تقديم الأغانى، ولو أن برنارد شو، الذى كان يحب التعبير عن المشاعر العميقة والمشاهد الرعوية أبدى اعتراضه على ما يعتبر فى الحقيقة ميلودراميًّا، ألا وهو استخدام الموسيقى التصويرية خلفيةً "لأحاديث روزالند وجاك وآدم التى ذاعت شهرتها" ، وإن كانت العروض التى اعترض عليها تتمتع بالإقبال الجماهيرى. ويرجع النقاد السبب إلى امتياز البطلة التى تقوم بدور روزالند وهى ايدا ريهان (Rehan) وهى أمريكية أدت الدور فى نيويورك عام ١٨٨٩ وفى لندن عام ١٨٩٠، إلى جانب الديكور الواقعى الذى استخدم فيه أوسكار آش (Asche) بعد ذلك "قطعًا من الخشب يعلوها الطحلب" وأصصًا من النباتات البرية، وقطعًا كبيرة من الخيزران، ومقادير هائلة من أوراق الأشجار الذابلة التى سقطت فى الخريف السابق، عام ١٩٠٧. كما قُدِّمَتْ المسرحية فى الهواء الطلق فى لندن ونيويورك.

ومع مطلع القرن العشرين عاد انتظام تقديم المسرحية فى انجلترا، فقدمها السير فرانك بنسون (من إخراجه) فى كل موسم على مسرح ستراتفورد - أبون - ايفون، وكان يلعب دور أورلاندو أيضًا، واستعان فيها بستائر ملونة رسمت عليها أغصان اللبلاب التى "كانت تهتز وتتحرك كلما حاول أن يعلق أشعاره عليها... وغطى خشبة المسرح بتلال من أوراق الأشجار الذابلة التى كان الممثلون يخوضون فيها بل ويتعثرون". (هاتاواى، ص ٥١) وشهد منتصف القرن تجارب منوعة فى الإخراج والديكور. وهنا أشير إلى ما يذكره بارنيت عن 'نغمة' النص، إذ يقول إن المرء عندما يتصور 'دنيا' **كما تحب** يخطر له لونان من الديكور لا ثالث لهما، أى البلاط فى مقابل الريف أو المصطنع فى مقابل الطبيعى، كما تخطر له الأغنية 'الربيعية' "حكايةٌ عن عاشقٍ مع التى يهواها" ، ولكن هذه الأغنية لا تأتى إلا فيما بعد، وأما فى الجزء الأول فنحن نسمع عن "البرد" وعن "ريح شتاء قارسة" وكيف تعض الجسد "بأنياب باردة مسنونة"، وعن فصل "شتاء ذى برد ومرير الأجواء" ، وهو ما يعنى أن الزمن فى المسرحية ينتقل بنا من الشتاء إلى الربيع. وهو ما كان المخرجون يراعونه عند تصميم الديكور فى الخمسينيات والستينيات (ص ٢٠٥).

ولأقتطف الآن بعض سطور بارنيت:

سبق أن لمحنا جذع الشجرة المُصْفَرّ الذى زانته طحالبُ إسپانية شَجيَّة، وهو ما كان يميز إخراج المسرحية فى منياپوليس عام ١٩٦٦، وربما كان لنا الآن أن نلجأ إلى التعميم فنقول إن **كما تحب** لم تكن تعتبر أساسًا (منذ أواخر الستينيات إلى أوائل الثمانينيات) مسرحية رعوية سعيدة بل مسرحية تشيخوفية، بل وأشد قتامةً من ذلك. وهكذا كان المخرجون يصورون الدوق فريدريك، وأوليفر، وچاك أحيانًا فى صورة المصابين بالعُصاب، وكانوا يفسرون المسرحية باعتبارها دراسة فى ألوان من الصراع لفرض السيطرة. ولم يَنْجُ من تلك الأحكام القاسية أحد، حتى ولا روزالند. فعلى سبيل المثال يقول رالف بيرى (Ralph Berry) فى كتاب عنوانه **كوميديات شيكسبير** إن "الدافع الأول عند روزالند رغبتها فى التسلط". والمرء يفهم ما يعنيه فمن الصحيح أنها كانت العامل الذى أتى بأربعة من الرجال وأربعة من النساء إلى رقصة الزفاف فى الفصل الخامس، ولكنَّ رُشْدَنا يعود حين نذكر أن النقاد الذين سبقونا استخدموا أوصافًا مختلفة لها مثل "المرحة" و"النشطة" ، و"ذات الحيوية" ، و"اللمَّاحة" ، و"ذات الروح الوثابة" ، و"الذكية" . (ص ٢٠٦)

وأتوقف الآن عند "الموضة" التى يهلل لها كثير من المحدثين، وهى تقديم عرض يقوم بالأدوار فيها كلها رجال، مثل العرض الذى أخرجه كليفورد ويليامز عام ١٩٦٦ وكنت آنذاك فى لندن حين قدمته فرقة المسرح القومى البريطانى، ثم انتقل إلى الولايات المتحدة عام ١٩٧٤ . ولم يكن الدافع الأول لهذا الاختيار مجرد التجديد، بل كان قائمًا على مفهوم نقدى شاع فى تلك الفترة بعد نشر كتاب **شيكسبير معاصرنا** للناقد البولندى يان كوت (Kott). وفيه فصل طويل بعنوان "**كما تحب**: أركاديا شيكسبير المُرَّة" ، ويقول فيه إن "كل شىء فى المسرحية حقيقى ووهمى معًا، صادق وكاذب فى الوقت نفسه" ، ما دام غلام يقوم بدور فتاة تقوم فيما بعد بدور غلام، وهو ما يقطع فى نظره بالغموض الجنسى (sexual ambiguity) ويضيف أن وظيفة التنكر فى عصر النهضة كان

"محاولة ممارسة العشق بعد التحرر من قيود الجسد التى تحده. كما كانت المسرحية أيضًا تمثل حلمًا بالحب المتحرر من أوجه قصور الجنس، أى بالحب الذى يسرى ويسود أجساد الفتيان والفتيات، والرجال والنساء، بالأسلوب الذى ينفذ به الضوء من الزجاج" . وقبل أن أناقش مقصد المخرج وتباين آراء النقاد أحب أن أذكر أن هذه التجربة لم تكن الأولى من نوعها، فقد سبقها تقديم المسرحية فى أمريكا عام ١٨٩٣ فى عرض تقوم فيه النساء بجميع الأدوار (بعد أن اتخذ بعضهن لحىً زائفة) كما قدمها المخرج بن جريت (Greet) عام ١٩٢٠ فى عرض يقتصر على ممثلين من الذكور، وكان صمت النقاد آنذاك بمثابة حكم بالرفض.

أما ويليامز فإنه يقول فى تقديمه للعرض (فى الورقة التى يشتريها أفراد الجمهور وتسمى فى الغرب 'البرنامج' ولدينا 'البامفليت') إنه لم يكن يهدف إلى "إحياء تقاليد قيام الغلمان بتمثيل أدوار النساء" بل مساعدة المُشاهد على تذوق عظمة **كما تحب** بمنعنا من الانجذاب فقط إلى السطح، أى إلى القصة الظاهرية التى تقتصر على الحب الجنسى، مضيفًا:

> إن فحص الجمال اللانهائى الذى يزين الإنسان المحب - وهو ما يكمن فى قلب مسرحية **كما تحب** نفسه - يتجلى فى جو من النقاء الروحى الذى يتجاوز نوازع الجسد. . . ولهذا السبب أستخدم ممثلين من الذكور فقط، أى حتى لا نفقد الإحساس بالحقيقة الباطنة إذا سحرنا الواقع السطحى. (بارنيت، ص ٢٠٨)

ورأى بعض نقاد الصحف أن إخراج ويليامز كان مخنثًا، ورآه البعض الآخر (مثلما أراد المخرج) تجسيدًا للحب الجسدى والروحى معًا.

وبعد خمس وعشرين سنة، قدمت فرقة 'تشيك باى چاول' أى 'خَدًّا بخد' (وهى عبارة ترد فى مسرحية **حلم ليلة صيف** على لسان ديمتريوس حين يقول لغريمه ليساندر: "أتبعك؟ بل سألتصق بك. . خَدًّا بخد!" (٣/ ٢/ ٣٣٨) أقول قدمت عرضًا كل ممثليه من الرجال فى العامين ١٩٩١ و١٩٩٥، وكانت ردود أفعال النقاد تتراوح ما بين الرفض

والقبول كذلك، ولكن مارشال تذكر فى كتابها المشار إليه أعلاه (٢٠٠٤) حقائق طريفة أود عرضها.

تبدأ المسرحية بمشهد للممثلين جميعًا وهم يرتدون زيًا موحدًا يتكون من سراويل سوداء وقمصانًا بلا ياقات، أثناء إلقاء مَطْلَعِ حديث چاك "ما هذه الدنيا جميعًا غير مسرح" (٢/٧/ ١٤٠) وعندما يقول "وما الرجال" (فى السطر التالى) يتحرك الجميع إلا اثنين إلى جهة اليمين، وعندما يقول (فى السطر نفسه) "والنساء" يتحرك الممثلان اللذان يقومان بدور روزالند وسيليا إلى جهة اليسار، وعندها يقول چاك "كلهم سوى ممثلين". وكانت الملابس تنتمى لمطلع القرن العشرين، فكان الممثلون يلبسون ملابس السهرة فى مشاهد البلاط وملابس ذات ألوان بهيجة فى مشاهد الغابة. وكان اللذان يقومان بدور روزالند وسيليا يرتديان فساتين طويلة، وكان الديكور بسيطًا، فالجدران تغطيها ستائر من الخيش الأبيض فى مشاهد البلاط وفى مشاهد الغابة شرائط خضراء تتدلى من سقف المسرح، وكانت الرحلة إلى غابة آردن يُرمز لها بالسير فى حلقات حول خشبة المسرح. ورغم أن بعض النقاد قالوا إنهم بعد الصدمة المبدئية شرعوا يتجاهلون ما يذكرهم بأن رجلاً يخطب وُدَّ رجل، فإن البعض الآخر رأى أن العرض المسرحى يدور فى أغلبه حول العلاقات المثلية الجنسية والاجتماعية. فكان الذى يلعب دور لو بو (Le Beau) يبين ذلك بوضوح حين يضع يده على جسد أورلاندو وهو يقول له "يسرنى توثيق معرفتى وحبى لك" (١/ ٢/ ٢٧٤). ولكن علينا، كما تقول مارشال، أن نذكر أن الممثل الذى يلعب دور لو بو حتى فى العروض 'التقليدية' كثيرًا ما يوحى بأنه مخنث. ولابد أن أشير إلى أن الشاب الذى يقوم بدور روزالند فى هذا العرض (من إخراج ديكلان دونيلان (Declan Donnellan) ممثل أسود يدعى إدريان ليستر (Lester) وتنشر سوزان دوسنبير محررة طبعة آردن صورته فى تلك الطبعة على صفحة كاملة. كما ينشر له مايكل هاتاوى محرر طبعة نيوكيمبريدج صورة مع الممثل الذى يلعب دور أورلاندو (پاتريك تومى Toomey) على صفحة كاملة أيضًا. وقبل أن أناقش هذه الظاهرة معتمدًا على رأى سيلڤان بارنيت (الذى أتفق معه) أود أن أشير إلى أن عروض المسرحية التالية من ١٩٩٦ حتى ٢٠٠٠

تقوم فيها الممثلات بدور روزالند (وسيليا طبعًا وفيبى). ولم تتوافر لى معلومات عن أى عروض لاحقة.

يبدأ سيلفان بارنيت بطرح القضية مُبيِّنًا أن سبب تقديم ممثلين من الذكور جميعًا إما أن يكون محاكاة العصر الإليزابيثى أو إضفاء الغرابة على العرض حتى تبدو المسرحية فى ثوب قشيب للجمهور، ويرد على المبرر الأول قائلاً إن الغلمان الذين كانوا يقومون بأدوار النساء فى عصر شيكسبير كانوا ذوى براعة متناهية بحيث استطاعوا إقناع الجمهور بأنهم نساء. ويقول إن رجلاً انجليزيا يدعى توماس كوريوت (Coryot) عندما زار إيطاليا فى عام ١٦٠٨ شاهد للمرة الأولى نساء يقمن بأدوار النساء فقال فى دهشة إنهن مجيدات بارعات مثل الغلمان فى انجلترا. ومعنى ذلك أنه لم يكن يرى أى غرابة فيما شاهده فى انجلترا، بل كان يعتبره معيار القياس. وبعد ذلك يقول بارنيت:

> من العسير علينا أن نتحدث عن استخدام الإليزابيثيين للغلمان للقيام بأدوار النساء بمنطق العقلاء... ولكن فلنذكر أولاً، على غرابة قولى، أننا - ونحن نعيش اليوم فى عالم السيميوطيقا، والتحليل النفسى، وحرية أصحاب الميول الجنسية المثلية، والنقد النسوى، والبنيوية، وما بعد البنيوية - لن نصدق أن أبناء عصر الملكة إليزابيث لم يكونوا يرون أدنى غرابة فى العرف الذى يجعل الغلمان تقوم بدور الإناث. ومصطلح **العرف** مفتاح المسألة هنا (ص ٢١٠).

وهو يشرح بالتفصيل ما يعنى العرف، ويربطه بما سبق أن ذكرته عن الوهم المسرحى، وما أشرت إليه من أن القارئ يمتنع بإرادته عن تكذيب ما يصوره الخيال، ضاربًا المثل بالصور غير الملونة التى نقبل أن نعتبرها تمثل منظرًا ذا ألوان، وبالرومان الذين يتحدثون الإنجليزية (أو العربية أو أية لغة أخرى فى حالة الترجمة). ثم يرد على ما تقوله باحثة تسمى ليزا جاردين (Lise Jardine) فى كتاب يقول إنه حديث (فى أواخر التسعينيات) من أن الممثلين الغلمان كانوا يثيرون فى المشاهدين الذكور مشاعر جنسية مثلية، ناقضًا ما تقوله نقضًا جميلاً، ثم ينتهى إلى القول إن من يمثل دور روزالند - مهما يكن جنسه -

يقبله المتفرج وفقًا للوهم المسرحى، وإذن فإنه من العبث أن نفصل بين الممثل والدور الذى يلعبه، إذا كان بارعًا وأجاد التقمص (ص ٢١١).

ويدلل بارنيت بعد ذلك، بأدلة مفحمة من النص على أن شيكسبير يذكر الجمهور عامدًا بأن روزالند امرأة، وهو ما ذكرته من قبل بل ودللت عليه من خبرتنا فى مصر، وما على القارئ إلا أن يقرأ النص بغض النظر عما كان عليه الحال فى أيام شيكسبير حتى يتبين صدق ما يقول وأقول. ولا أجد لزامًا علىَّ أن أعدد الأمثلة التى يستشهد بها بارنيت (ص ٢١٢-٢١٣) فكلى ثقة فى فطنة القارئ.

وبعد فأرجو أن تكون المقدمة وافية، على ما أَغْفَلْتُ فيها من قضايا، ولكننى محكوم بالمساحة المحددة للمقدمة فى الكتاب، فإن لم تكن وافية فأرجو أن تكون كافية، ولا أطمح إلى أكثر من ذلك.

كما تحب

قائمة الشخصيات

روزالند، بنت الدوق الأكبر	Rosalind
سيليا، بنت فريدريك (الدوق المغتصِب)	Celia
الدوق (الأكبر واسمه فرديناند)	Duke Senior
فريدريك (الدوق الذى اغتصب الملك من أخيه الدوق الأكبر)	Duke Frederick
أورلاندو، أصغر أبناء السير رولاند دى بويز	Orlando
أوليڤر، أخوه الأكبر	Oliver
آدم، خادم فى بيت أسرة دى بويز	Adam
دنيس، خادم أوليڤر	Dennis
شارل، مصارع محترف لدى الدوق فريدريك	Charles
لو بو، من رجال البلاط	Le beau
تَتْشْستُونْ، مهرج	Touchstone
أمْيَانْ، لورد من أتباع الدوق الأكبر	Amiens
چاك، سيد مكتئب على الدوام	Jaques
كورين، أحد رعاة الأغنام	Corin
سيلڤيوس، أحد رعاة الأغنام	Silvius

فيبي، راعية معيز	Phoebe
أودرى، فتاة ريفية	Audrey
مارْ-تكْست (كاهن ريفى اسمه الكامل السير أوليڤر مار-تكست)	Sir Oliver Mar-Text
وليم، شاب ريفى	William
هايمن، رب الزواج فى الأساطير	Hymen
چاك دى بويز، الابن الثانى للسير رولاند دى بويز	Jaques de Boys
لوردات، من أتباع الدوق فريدريك	Lords
لوردات، من أتباع الدوق الأكبر	Lords
بعض أهل الغاب	Foresters
غلامان، فى خدمة الدوق الأكبر	Two Pages

بعض الأتباع وأفراد الحاشية

الفصل الأول

المشهد الأول

(المنظر: حديقة منزل أوليڤر. يدخل أورلاندو وآدم)

أورلانــدو: وَفْقَ ما أذكـره يا آدم، لم يترك لى والدى فى وصيـته إلا ألف دينار على النحو الذى شرحـته، كما كلَّفَ أخى، كمـا تقول، بأن يرعانى فينالَ بركَة والدِنا، وهذا منبعُ أحزانى. فإنه أرسل أخانا الأوسط چاك إلى الجامعة، وتشير الأنباء إلى أنه يتـقدم تقدمًا رائعًا فى دراسته. أما أنا فقـد قرر ألا أدخل الجامـعة بل أبقى كالـفلاحين فى المنزل، وإذا شئتَ الدقة فى التـعبير، قلتَ إنه يحتـجزنى هنا دون رعاية. إذ هل تُسَمَّى ما ألاقـيه رعايةً تليق بسـيد كريم المحتد مـثلى؟ وهل يختلف حالى عن حال ثور فى حظيرة؟ بل إن خـيوله تلقى رعاية أفضل، إذ يُحْسِنُ إطعامها، ويهيئ لها التـدريب الراقى، ويستأجر الخبراء بأعلى الأجور لتحقيق هذه الغاية. ولكننى وأنا أخوه لا أنال شيئًا إلا أن أنمو وأترعرع، وفى هذا تدين له الماشية فى مراعيها بمثل ما أدين له. فإلى جانب أنه يسـخو علىَّ 'بلا شىء' فـإنه يبدو فى كـراهيتـه الظاهرة حـريصًـا على أن يـسلبنى 'الشىء' الذى وهبـتنـى الفطرة إياه. إذ

يجعلنى أتناول الطعام مع خدمه، ويحرمنى من مكانة الأخ الشقيق، ويعمل قدر ما يستطيع على تقويض كرم محتدى ببتر تعليمى. هذا هو الأمرُ الذى يُحزننى يا آدم، وروح والدى التى أعتقد أنها تسرى فى كيانى تشرع الآن فى التمرد على هذه العبودية، ولن أصبر عليها بعد اليوم، وإن كنت لا أعرف علاجًا حصيفًا لهذه الحال.

(يدخل أوليڤر)

آدم : ها قد أتى سيدى، أخوك.

أورلاندو : اختَبِئْ يا آدمُ حتى تسمعَ كيف يهيننى.

(يختبئ آدم)

أوليڤر : والآن يا سيد! ماذا تصنع هنا؟

أورلاندو : لا شىء. لم يعلمنى أحد أن أصنع أى شىء.

أوليڤر : إذن فماذا تُفسد؟

أورلاندو : حقا يا سيدى! إنى أساعدك على إفساد ما خلقه الله – وهو أخ مسكين حقير لك – بالبطالة!

أوليڤر : حقا يا سيدى! اشْغَلْ نفسك بما هو أنفعُ واغْرُبْ عن وجهى قليلاً!

أورلاندو : هل أرعى خنازيرك وآكلُ القشور معها؟ ما الذى بددتُه من ثروتى بالإسراف حتى أقع فى هذه الفاقة؟

أوليڤر : هل تعرفُ أين أنت يا سيدى؟

أورلانـــدو: خير معرفةٍ يا سيدى: هنا فى حديقتك.

أوليفـــر: هل تعرف من تقف أمامه؟

أورلانـــدو: أفضل مما يعرفنى من أقف أمامه. أعرف أنك أخى الأكبر، ولو كنت وفيًّا لكرم المحتد لأقررت بمكانتى. وقد قضت أعراف الأمم وتقاليدها بفضلك علىَّ لأنك الولد البكر، ولكــن هذه التقاليد نفسـها لا تُلْغِى كرمَ محتدى، حتى لو كـان بيننا أربعون أخًا. إن دماء أبى التى تجرى فى عروقى لا تقل عن دماه فى عروقك. وإن كنت أعترف أن مولدك قبلى يجعلك أقرب إلى منزلته الشريفة.

أوليفـــر: ماذا قلتَ يا غلام؟

أورلانـــدو: لا لا! عارٌ عليك يا أخى الأكبر! هذا تصرفٌ طفولىٌّ لا يليقُ بك!

(يمسك بتلابيب أوليفر)

أوليفـــر: هل تتهجم علىَّ أيها الخبيث؟

أورلانـــدو: لستُ خبيثًا! بل الابن الأصغر للسير رولاند دى بويز! لقد كان أبى، وإن زعم أحد أن أبى أنجب خبثاء فخبثه مضاعف ثلاث مرات! لو لم تكن أخى لما نزعتُ هذه اليـد عن عنقك حتـى أنتزعَ بيـدى الأخرى لسانك لزعمك هذا. لقد شتمتَ أنت نفسك!

(يخرج آدم من مخبئه)

آدم: يا سيدىَّ الرقيقين أرجوكما الصبر! تصافيا إكرامًا لذكرى والدكما!

أوليفـــر : ارفع يدك عنى أقول!

أورلانـــدو : لن أرفعها قبل أن أود ذلك! لابد أن تصغى إلىّ: لقد كلفك أبى فى وصيته أن تُحْسِنَ تعليمى، ولكنك ربَّيْتَنى تربية الفلاحين وحجبتَ عنى كلَّ مزايا كرماء المحتد. والآنَ أُحِسُّ بروح أبى تقوى فى أعطافى ولن أصبر على هذه الحال بعد اليوم! ومن ثم فاسمح لى بممارسة ألوان الرياضة التى تليق بالسادة، أو فادفع إلىّ بذلك النصيب المحدود من التركة الذى خَلَّفه لى والدى، وسوف أمضى فأبتاع به ما كتبه الله لى.

أوليفـــر : وماذا ستفعل؟ تَتَسَوَّلُ عندما يَنْفَدُ مالُك؟ لا بأس يا سيدى. ادخل المنزل. لن يقلقنى أمرك طويلاً، فسوف أدفع إليك بجزء من ميراثك. أرجوك خلِّ سبيلى.

(أورلاندو يخلى سبيله)

أورلانـــدو : لن أسئ إليك بأكثر مما يناسبنى، ولمصلحتى.

أوليفـــر : اذهب معه أنت أيها الكلب العجوز.

آدم : هل وصفى بالكلب العجوز مكافأتى؟ الحق أنى فقدت أسنانى فى خدمتكم. رحم الله سيدى الكبير الراحل! ما كان مثل هذا اللفظ ليخرج من فمه.

(يخرج أورلاندو مع آدم)

أوليفر: (وحده على المسرح) هل بلغ الأمر هذا الحد؟ أَشَرَعْتَ تتطاول عليّ؟ لديَّ العلاج الناجع الذى يشفيك من الفساد، لكنى لن أعطيك الدنانير الألف! مرحبًا يا دنيس!

(يدخل دنيس)

دنيس: هل ناديتَ يا صاحب الغبطة؟

أوليفر: ألم يحضر هنا شارل، مصارع الدوق، للحديث معى؟

دنيس: بلى! إنه هنا لدى الباب ويُلْحِفُ فى طلب لُقياكم.

أوليفر: اسمح له بالدخول.

(يخرج دنيس)

ستكون هذه وسيلة ناجعة، فغدًا تكون المصارعة.

(يدخل شارل)

شارل: عم صباحًا يا صاحب الغبطة.

أوليفر: يا مسيو شارل الكريم: ماذا جَدَّ من أنباء فى البلاط الجديد؟

شارل: لمْ تَجِدَّ أنباء فى البلاط، يا سيدى، إلا الأنباء القديمة، أى إن الدوق الكبير نفاه أخوه الأصغر الذى أصبح الدوق الجديد، وقد اختار ثلاثةٌ أو أربعةٌ من اللوردات المحبين للدوق الكبير أن يخرجوا طوعًا إلى المنفى معه. ولما كانت أراضيهم وريعها قد ملأت خزائن الدوق الجديد فقد سمح لهم بالذهاب بكل سرور أنَّى شاءوا.

أوليفـــر : هـل تعلم إن كـانت روزالند، بنت الدوق الكبـيـر، قد نُفِـيَتْ مع والدها؟

شـــارل : لا لا! فإن ابنة الدوق الصغير، بِنْتَ عـمها ، تحبها حُبًّا شديدًا، فقد نشأتا معًـا منذ الطفولة، ولو كانت روزالند قد نُفِيَتْ لخـرجت سيليا خلفـهـا إلى المنفى أو لماتت إن بقـيت وحـدها. لا! إن روزالند فى البلاط وتتـمتع بحب عمـها حُبًّا لا يقل عن حبـه لابنته، ولم يبلغ الحب بين فتاتين قط ما يبلغه بين هاتين.

أوليفـــر : وأين سيقيم الدوق الكبير؟

شـــارل : يقولون إنه فى غابة آردن فـعلاً، وبصحبته عدد كـبير من الصناديد، ويعيشــون حياة تشبـه حياة روبين هود الإنجليزى. ويـقولون إن عددًا كبيرًا من شباب السادة يأوون إليه كل يوم ويقضون الوقت بلا هموم، كما كان الناس يفعلون فى العصر الذهبى.

أوليفـــر : اسمع! هل تشترك غدًا فى مصارعةٍ ما أمام الدوق الجديد؟

شـــارل : نعم! وقد أتيتُ يا سيدى لإطْلاعـك على أمر مهم. إذ نَمَى سِرًّا إلى علمى أن أخاك الأصـغر أورلاندو يعتزم الحـضور متنكرًا ليـصارعنى جولة أو جـولتين. وسوف أصـارع الناس غدًا يا سـيدى دفـاعًا عن مكانتى وسمـعتى، ومن يخـرجْ من الحلبة معى دون أن يُكْسَـر أحدُ أطرافه يحرز نجاحًا حقًّا. وأخوك لايزال صغيرًا لينَ العودِ، ويدفعنى

حبى لك أنْ أُحْجِمَ عن هزيمته، وإن كان ذلك لابد منه إن أتى، صَوْنًا لشرفى. وهكذا قَصَدْتُكَ حُبًّا حتى أُطْلِعَك على هذا، وغايتى أن تستطيع إقناعَهُ بالعُدُول عما اعتزمه ، أو أن تصبرَ على العار الذى لابد أن يُصيبَه فى الحلبة، ما دام هو الذى أراده ولا أريده على الإطلاق.

أوليفر : أشكر لك يا شارل حبك لى، وهو ما سوف أكافئك عليه خير مكافأة. ولقد علمتُ بما يسعى إليه أخى فى هذا الصدد واجتهدت بوسائلَ خَفِيَّة لإقناعه بالعدول عنه، ولكنَّ عَزْمَهُ لا يلين. دعنى أذكرك يا شارل إنه أشد شباب فرنسا عنادًا، مفعم بالطموح، ويستخف حقدًا بالشمائل الطيبة لكل فرد، بل يدبر مؤامرات خفية شريرة ضدى، وأنا أخوه لحمًا ودمًا. وإذن فاعتمد على تقديرك الشخصى، وأُفَضِّلُ أنْ تَدُقَّ عنقه على أن تكسر له أصبعًا، فالأمر متروك لك. فإنك إن ألحقت به أدنى عار، أو إن لم ينتصر عليك انتصارًا مبينًا، فسوف يدبر للقضاء عليك بالسم، أو بإيقاعك فى شركٍ ما غَدْرًا وغيلَةً، ولن يتركَكَ حتى يَسْلُبَكَ الروحَ بوسيلة خفية من لون ما. وأنا أؤكد لك (والدمع يكاد يملأ عينى) أنْ ليس فى الأرض من يجمع بين اليفوع والشر مثله. إنى أقتصر على حديث الأخ عن أخيه، أما إن حَلَّلْتُ صفاته تحليلاً حقًا لك فلابد أن يعرونى

الخجل ويغلبنى البكاء، ولابد أن يشحب لونك وتتعجب!

شـــارل : ما أعمق سرورى أنْ جئتك. إن جـاء غدًا فسوف أعطيه جزاءه. ولو استطاع أن يمشى بلا عُكَّازٍ بعدها فلن أصارعَ طلـبًا لجوائزَ ما عشتُ. وهكذا أدعو لغبطتك بطول العمر.

(يخرج شارل)

أوليفــر : (وحده على المسرح) إلى اللقاء يا شارل الـكريم. والآن سأثير هذا المقامر اللعوب. وأرجو أن أرى غدًا نهايته. إذ إنَّ روحى – وإنْ كنتُ لا أدرى السبب – لا تكره أحدًا أكثـر مما تكرهه. ومع هذا فهو رقيق الحاشية، لم يذهب إلى الجامعة فَعَلَّمَ نفسـه بنفسه، تَغْمُرُ قَلْبَهُ شَهَامَةُ الفرسـان، والجميع مـفتـونون به على اختلافـهم، والناس يُكِنُّونَ له أصدق حب، وبخاصـة أتباعى الذين يعرفونه خير المعـرفة، وهو ما يَنْتَقِصُ من قـدرى فى أعين الجمـيع. ولكن هذا لن يستـمر طويلاً. فلسوف يُزِيـلُ هذا المصارعُ كل العقـبات. لم يبق أمـامى إلا تحريضُ الغلام على المصارعة، وهو ما سوف أقوم به الآن.

(يخرج)

المشهد الثانى

(ساحة. تدخل روزالند وسيليا)

سيليـــــا: أرجوك يا روزالند، يا بنت عمى الحبيبة، لا تبتئسى!

روزالنـــد: يا سيليا العزيزة! إننى أُبدى من المرح ما يزيد عما أشعر به.

سيليـــــا: ليتكِ كنتِ أشَدَّ مرحًا!

روزالنـــد: إنْ لمْ تُعَلِّمِينى كيف أنسى والدًا منفيًّا، فلا ينبغى أن تعلمينى كيف أتذكر ما يبعث السرور بصفة خاصة.

سيليـــــا : فى هذا أدرك أنك لا تحـبيـننى الحب الكامل الذى أحـمله لك بكل ثِقَلِهِ. لو كـان عمى، والدُكِ المنفى، قد نَفَـى عمى، والدى الدوق، وأنت ما تـزالين معى، لَرُضْتُ قلبى على إبدال أبيك بأبـى! وهذا ما ينبغى لك، إنْ كـانت طبيعة حـبك الحقة لى تستـقيم بالحق مع واقع حبى لك!

روزالنـــد : إذن سـوف أنسى واقع حـالى ومـا أملك حتـى أشاركك فـرحـتك بحالك.

سيليـــــا : تعـرفين أن والدى لم ينجبْ غيـرى، وليس من المحتـمل أن ينجبَ غيرى، وبالحق عندما يموت سوف ترثينه، فـما سلبه من أبيك غَصبًا سوف أَرُدُّهُ إليك حُبًّا. أقـسم بشرفى على هـذا! فإن حَنِثْتُ بهـذه

اليمين فليمسخنى الله مسخًا. وإذن يا روز الرقيقة، يا روز الحبيبة، أظهِرى المرح.

روزالند : سأُظهِرهُ من الآن يا ابنة عمى، وأنشُدُ ألعابًا تُلْهِينى. فلأنظرْ فى الأمر: ما رأيك فى الوقوع فى الحب؟

سيليا : لا ترددى أرجوك فى التَّلَهِّى بهذه اللعبة، مِنْ دونِ أنْ تُحبى رجلاً حبًّا جادًّا، ومن دون أن تمضى فى اللعبة إلى أبعد من الحد الذى يتيح لك الخروج من اللهو بِحُمْرَةِ خَجَلٍ تثبت الشرف.

روزالند: وأى لعبة نلهو بها إذن؟

سيليا: فلنجلسْ ونسخرْ من ربة الحظِّ التى تُدير عجلتها مثل ربة المنزل، حتى نصرفها عنها، حتى تستطيع فى المستقبل مراعاة المساواة فى عطاياها!

روزالند : ليتنا نستطيع تحقيقَ ذلك! فإن عطاياها موزعة توزيعًا بالغ الظلم، وتلك المرأة الكفيفة السخية ترتكب أفدح الأخطاء فى عطاياها للنساء.

سيليا : أصبْتِ فى هذا! فمن تَهِبُها الجمالَ نادرًا ما تهبها العفة، ومن تهبها العفة تأتيها بوجه بالغ الدمامة!

روزالند : لا لا! إنك تخلطين هنا بين ما تفعله ربة الحظ وما هو فطرى! فربة الحظ تتحكم فى العطايا الدنيوية لا فى قسمات الوجه الفطرية!

(يدخل تَتْشْستُونْ)

سيليـــا : تُرانى مخطئة؟ إذا أَبْدَعَتِ الفطرةُ مخلوقـةً جميلة، أفلا يمكن لربة الحظ أن ترميها فى جهنم؟ لقـد وهبتنا الفطرةُ الذكاء اللازم للسخرية من ربة الحظ، ولكن ألم ترسل ربةُ الحظ هذا المهرج الأحمق ليقطع مناقشتنا؟

روزالنـــد: حقا! أحيانًا ما تفعل ربة الحظ ما يستعصى على الفطرة، مثلما ترسل ربة الحظ نَغْلاً للفطرة ليقطع حبل الذكاء الفطرى.

سيليـــا : لربما لم يكن ذلك من فعل ربة الحـظ، بل الفطرة، فربما رأت الفطرة أن عـقولنـا أضعفُ من أن تدرك مـنطق الربتين هاتين فـأرسلت هذا المأفون الفطرى ليـشحذها! فـإن غباء المهـرج دائمًا ما يشـحذ أذهان الأذكياء. كيف حالُك أيها الذكى اللماح؟ إلى أين تشرد خطواتك؟

تتشستون: مولاتى! عليك أن تذهبى إلى أبيك.

سيليـــا: هل جُعِلْتَ رسولاً؟

تتشستون: كلا وشرفى! لكننى أُمِرْتُ أن آتى لأطلبك.

روزالنـــد: أين تعلمتَ ذلك القَسَمَ يا مهرج؟

تتشستون : من فارسٍ معين، وكـان قد أقسم بشرفه أن الفـطائر جيدة، وحلف بشـرفـه أن المُسْطَرْدَةَ رديئـة. ولكن الفطائر كـانت رديئـة والمسطردة جيدة، ومع ذلك أقول إن الفارس لم يَحْنَثْ بيمينه.

سيليـــا: كيف تُثْبِتُ ذلك بما تراكم لديك من معارف؟

روزالنـــد: نعم بالله! انزع ما يُكَمِّمُ فَمَ حكمتك.

تتشستون : تقدما منى الآن. ولتلمسْ كل منكما ذقنها وتحلفْ بلحيتها إننى دنئ.

سيليا : نقسم بلحانا، إن كانت لنا لحىٌ، إنك دنئ!

تتشستون : أقسم بدناءتى، إن كنت دنيئًا، إنى دنئ! ولكنكِ لو أقسمتِ بما ليس موجودًا، لم يكن اليمين حانثًا! ولم يكن حال ذلك الفارس الذى حلف بشرفه يزيد عن ذلك، فلم يكن لديه قط أى شرف! ولو كان لديه قَبْلاً أىُّ شرف فقد أضاعه بأيمانه الكاذبة من قبل أن يرى تلك الفطائر أو تلك المسطردة!

سيليا : أرجوك قل لنا: من تعنى؟

تتشستون : (إلى روزالند) شخص يحبه فرديناند، والدك الكبير.

روزالند : حب والدى يكفى لإضفاء الشرف عليه. كفى! لا تَعُدْ للحديث عنه. ستُجلَد ذات يوم جزاءَ البحث عن عيوب الناس.

تتشستون : من المؤسف ألا يُسْمَحَ للأحْمَقِ أنْ يُظْهِرَ بحكمته حقيقةَ ما يرتكبه الحكماءُ من حماقات!

سيليا : أُقسم لقد صَدَقْت! فمنذ أن كُمِّمَتْ أفواه الحمقى بذكائهم الضئيل، والحماقات الصغرى التى يرتكبها الحكماء تسطع وتزدهى!

(يدخل لو بو)

ها قد أتى المسيو لو بو.

روزالنـــد: وفمه حافل بالأنباء.

سيليـــا: وسيحشرها فينا مثلما تطعم الحمائم صغارها.

روزالنـــد: إذن ستُتْخِمُنَا الأنباء.

سيليـــا: هذا أفضل، فسوف يزداد طُلاَّبنا فى السوق. 'بون چور' يا مسيو لوبو، ما الأخبار؟

لـو بـــو: لقد فاتتك أيتها الأميرة الجميلة تسليةٌ بالغةُ الطرافة.

سيليـــا: تسلية؟ من أى لون؟

لـو بـــو: من أى لون يا مولاتى؟ كيف أجيبك؟

روزالنـــد: وفقًا لما يقضى به الذكاء وربة الحظ.

تتشستون: أو حسبما تقضى به الأقدار.

سيليـــا: أحْسَنْتَ التعبير – بل بالغتَ فى المداهنة.

تتشستون: لا! إذا لم أُرَاعِ مرتبتى...

روزالنـــد: (تكمل عبارته) فسوف تفوح رائحتك القديمة.

لـو بـــو: إنكما تدهشانى يا صاحبتى العصمة! كنت أريد إخباركما بمباراة جميلة فى المصارعة، وقد فاتكما أن تشاهداها.

روزالنـــد: صِفْ لنا ما حدث فى المصارعة.

لـو بـــو: سأصف لكما البداية، وإذا رَغِبَتْ صاحبتا العصمة فلهما أن تشهدا النهاية. فأفضل ما فيها لم يأت بعد. ولكما أن تمكثا هنا، فسوف

يحضر الجميع الآن لاستكمال المباراة.

سيليـــا: تقصد البداية التى ماتت ودُفنت؟

لـو بـــو: كان هناك رجل عجوز له ثلاثةُ أبناء –

سيليـــا: هذه البداية تشبه 'كان يا ما كان' فى الحكايات القديمة!

لـو بـــو: ثلاثةُ فتيانٍ ذوو وسامةٍ اكتمل نموهم ولهم حضور أخّاذ –

روزالنـــد: وحول رقابهم عُلِّقَ إعلانٌ رسميٌّ يقول "فليكنْ معلومًا لجميع الذين يشهدون كتابة هذه الوصية".

لـو بـــو: بدأ أكبرهم المصارعة مع شـارل، مصارع الدوق، ولم يلبث شارل أن طرحه أرضًـا وكسر ثلاثة أضلاع فى صـدره، والأمل فى بقائه حَيًّا شبه مـعدوم. وفعل شارل ذلك مع الثانى والثـالث. واستلقى الثلاثة على الأرض، وانخرط أبوهم الهرم المكلوم فى ندبهم ندبًا أثار الأسى عليهم، حتى شارك جميعُ المشاهدين مشاعره بالبكاء.

روزالنـــد: يا للأسى!

تتشستون: ولكن أين التسرية التى فاتتهما مشاهدتها يا مسيو؟

لـو بـــو: يا عجبًا! إنها ما أتحدث عنه.

تتشستون: وهكذا يمكن أن يزداد الناس حكمة كل يوم! هذه أول مرة أسمع فيها أن فى كسر الأضلاع تسريةً للسيدات.

سيليـــا: وأنا كذلك وأؤكد لك.

روزالنـــد : ولكنْ تُرى هل يتـوق آخرون إلى رؤية تكسـير الألحان عنـد التوزيع الموسيـقى فى الصدر؟ هل يوجد شـخص آخر مُولَّـهٌ بكسر الضلوع؟ هل نشهد هذه المصارعة يا ابنة عمى؟

لـو بـــو : لابد إذا بقيـتما هنا، فهـذه هى الساحة المخصـصة للمصارعـة، وقد استعدوا لبدء المباراة.

سيليـــا : فعلاً ها هم أولاء قادمون. فلنبق حتى نشاهدها.

(صوت نفير يدوى)

(يدخل الدوق فـريدريك وبـعض اللوردات، وأورلاندو، وشـــارل، وبعض الأتباع)

فريـدريك : هيا! ما دام اليـافع لا يصغى للنصح، فَلْيُعَرِّضْ نفـسه للخطر بسبب تَبَجُّحِه الجَاسِرْ.

روزالنـــد : هل ذاك الرجل المقصود؟

لـو بـــو : نعم يا مولاتى.

روزالنـــد : وا أسفا! إنه أصغر مما ينبغى. ولكنه يبدو قادراً على الفوز.

فريـدريك : كـيف حالك يا ابنتى - ويـا بنت أخى. هل تسللتـما هنا لتـشهـدا المصارعة؟

روزالنـــد : نعم يا مولاى. فأرجوكَ أن تسمحَ لنا بهذا.

فريـدريك : لن تجدا فيها متعة تذكر، وأؤكد لكما ذلك. فالمصارع المحترف يتفوق

علــى خصـَمــه تفوقًا كـبيرًا. وكنت أودُّ إشـفاقًا عليـه أن أُثْنِيَهُ عن عَزْمِـهِ ولكنه مُصَمِّـمٌ: تحدثا إليه أنتـما! وانظرا إن كنتـما تستطيـعان التأثير فيه.

سيليـــا: ادْعُهُ إلينا يا مسيو لو بو، أيها الكريم.

فريدريك: فَلْتَدْعُهُ، وسوف أبتعد.

لــو بـــو: يا مسيو! يا من أتيت للتحدى! إن الأميرة تطلبك.

أورلانـــدو: وسآتيهما بكل احترام وما يمليه الواجب.

روزالنـــد: أيها الشاب! هل تحديتَ شارل المصارع المحترف؟

أورلانـدو: لا أيتها الأمـيرة الجميلة. إنه هو الذى يتحـدى الجميع. ولـم آتِ إلا كما يأتى غيرى، لاختبار قوة شبابى معه.

سيليـــا: أيها السيد اليافع، إن جسارة روحك أكبر مما تبرره حداثة سنك. وقد شهـدتَ البرهانَ الأليـم هنا على قوة هذا الرجل، فلو رأيتَ نفـسَك بعـينيك أو عرفتَ نفـسك معـرفـة من يهديه عـقلُه فإن الخـوف من المخاطـرة كفـيل بإقناعك باختـيار خـصم أقرب إلى مـستـواك. إننا نرجـوك، من أجل خاطرك، أن تنشـد سـلامتك وتتـخلى عن هذه المحاولة.

روزالنـــد: أرجوكَ أن تصغى إليها أيها السـيد الشاب، ولن يَشِينَ ذاك سمعتك. سوف نتوسل إلى الدوق أن يأمر بمنع المصارعة.

أورلانـــدو: أرجوكما لا تعاقبانى بأفكاركـما القاسية، إذ إننى أعترف بأننى أُذْنِبُ حين أرفضُ أى شىء تطـلبـه هاتان الكريمتـان الجـمـيـلتـان. ولكنْ أرجوكما أن تَدْعُوا عيونكما الجميلة وأمانيكما الطيبة إلى مساندتى فى امتحانى، فإن طُرِحْتُ أرضًا لم يلحـق العار إلا بفرد واحد لم يتمتعْ قط بعُلْيَا الشمائل، وإن قُتِلْتُ ما مات غير فرد راغب فى الموت. لنْ أُسِىءَ إلى أصدقـائى، فليس لى أصدقـاء يبكون علىّ، ولنْ أُسِىءَ إلى الدنيا، فلا أملك فـيها شيئًا. فـأنا لا أشغل فى الدنيا إلا مكانًا يمكن أن يشغله من هو خيرٌ منى عندما أُخْلِيه.

روزالنــد: ليت ما بى من قوة ضئيلة يُضاف إلى قوتك.

سيليــــا: وقُوَّتِى دَعمًا لِقُوَّتِها.

روزالنــد: إلى اللقاء. أرجو الله أن أكون مخطئة فى تقديرى إياك.

سيليــــا: ولتحققْ ما تهفو إليه نفسك.

شــــارل: هيا! أين هـذا اليافعُ المتبـاهى الحريصُ على الرُّقَـادِ فى أحضـان أمه الأرض؟

أورلانـــدو: جاهز يا سيدى. ولكن عَزْمَهُ يُضمر هدفًا أشَدَّ تواضعًا.

فريــدريك: سوف تلعبان حتى يسقط أحدكما مرة واحدة.

شــــارل: لا! أؤكد لمعاليك أنك لن ترجوه أن ينهض ليلعب حـتى السقطة الثانية، من بعد أن بذلت جهدًا جبارًا لتثنيه عن اللعب حتى السقطة الأولى!

أورلانـــدو : إن كنتَ تحرص على قــدرتك على السخـرية منى بعد المصارعــة، ما كان عليك أن تسخر منى قبلها! ولكن هيا! فلنبدأ!

رَوزالنـــد : فَلْيَهبْكَ هِرَقْلُ السرعةَ والقوة أيها الشاب!

سيليـــا : ليتنى أَخْفَى عَنِ العيُونِ حتى أقبض على رِجْلِ الرجل القوى!

(أورلاندو وشارل يتصارعان)

روزالنـــد : ممتاز أيها الشاب!

سيليـــا : لو كان بوسع عينى أن تُرْسِلَ صاعِقَــةً حارقة لحدَّدْتُ على من أرسلها كى يسقط!

(شارل يُطرح أرضًا)

فريـدريك : تَوَقَّفَا تَوَقَّفَا!

اورلانـــدو : يا صاحبَ المَعَالِى! أَرْجُوكَ أنْ نُوَاصِلَ المُصَارَعَةَ!
ما كِدْتُ أَنْتَهِى مِنَ 'التَّسْخِينِ' بَعْدُ!

فريـدريك : يا شَارْلُ كَيْفَ حَالُكْ؟

لـو بـــو : مَوْلاَىَ إِنَّهُ لاَ يَسْتَطِيعُ أنْ يَنْطِقْ!

فريـدريك : فَلْتَحْمِلُوه واخْرُجُوا بِهِ.

(يخرج تتشستون والأتباع مع شارل)

ما اسْمُكَ يا شَابُّ؟

اورلانـــدو : أُورلاَنْدُو يا مولاى. أصغر أبناء السير رولاند دى بويز.

فريدريك: لَيْتَكَ كُنْتَ ابْنًا لِسوَى ذاكَ الرَّجُلِ!
كانَ الكُلُّ يُجِلُّ أَبَاكَ لِشَرَفِهْ
لكنّى كُنْتُ أَعُدُّ الرَّجُلَ عَدُوًّا لى دَوْمًا
والوَاقِعُ أَنَّكَ لَوْ كُنْتَ سَلِيلَ سِوَاهُ
لاَزْدَادَ سُرُورِى ورِضَاىَ بِمَا أَنجزْتَ
ولكنِّى أَسْتَوْدِعُكَ اللهَ! أَنْتَ فَتًى شَهْمٌ مِغْوَارٌ
لَيْتَكَ كنتَ ذَكَرْتَ أَبًا آخَرَ لَكْ!

(يخرج الدوق فريدريك مع أفراد حاشيته)

سيليـــا: لوْ كنتُ مكانَ أبى يا ابْنَةَ عَمِّى، هَلْ كُنْتُ لأَفْعَلَ فِعْلَهْ؟

أورلانـــدو: إنِّى أَعْتَزُّ بِكَوْنِى ابنَ السِّيرْ رُولاَنْد.. أَصْغَرَ أَبْنَائِهْ..
ومُحَالٌ أنْ أَرْضَى تَغْييرَ اسْمِى
حتى لوْ أنَّ الدُّوقَ تَبَنَّانِى كىْ أَرِثَهْ.

روزالنـــد: (جانبًا إلى سيليا)
كانَ أبِى يُضْمِرُ حُبًّا جَمًّا للسيرْ رُولاَنْد
بلْ كانَ كمثلِ الحُبِّ لِنَفْسِهْ! والدُّنْيا كانتْ مِثْلَ أبِى.
ولَوَ انِىَّ كنتُ عَرَفْتُ بأنَّ الشَّابَّ ابنُهْ
لَتَوسَّلْتُ إليهِ وبكيتُ لِئَلاَّ يَعْتَسِفَ مُخَاطَرَتَهْ.

سيليـــا: (جانبًا إلى روزالند)

يا بنتَ عمىٍّ يا كَرِيمَةً وذاتَ رِقَّةْ!
هَيَّا إِلَيْهِ نَشْكُرُهْ.. ونُشَجِّعُهْ!
فإنَّ طَبْعَ وَالِدِى الفَظَّ الحَقُود
يَحُزُّ فى نَفْسِى كَثِيرًا. (إلى أورلاندو) يا سَيِّدى أُهنِّئُكْ
فَأَنْتَ تَسْتَحِقُّ كلَّ خَيْر! لقد وَعَدْتَ ها هنا وكُنْتَ صَادِقًا!
لا بَلْ تَجَاوَزْتَ الذى وَعَدْتَ بِهْ! وإنْ صَدَقْتَ أَيْضًا
فى عُهُودِ الحُبِّ سَوْفَ تُسْعِدُ التى تُحِبُّها!

روزالنـــد: (تقدم إليه سلسلة ذهبية تخلعها)
يا أَيُّها الشَّابُّ الكريمْ! ضَعْ هذهِ أَرْجُوكَ حَوْلَ عُنُقِكْ
هَدِيَّةً مِنَ التى تَجَهَّمَتْ لَهَا الأَقْدَارْ! يا لَيْتَنِى اسْتَطَعْتُ أنْ
أُعْطِيكَ ما يَزِيدُ غَيْرَ أنِّى لَسْتُ أَمْلِكُ الكَثِيرْ، فَلْنَمْضِ يا بِنْتَ عَمِّى!

سيليـــا: هَيَّا بِنَا! إلى اللِّقَاءِ يا شَابًّا كَرِيمًا ووَسِيمًا!

(تتجهان إلى باب الخروج)

أورلانـــدو: أَلَسْتُ أَسْتَطِيعُ أنْ أَقُولَ شُكْرًا؟ أُحِسُّ أنَّ رُوحِىَ انْهَزَمتْ
وما الذى يُوَاصِلُ الوُقُوفَ إلاَّ قِطْعَةٌ مِنَ الخَشَبْ
وكُتْلَةٌ لا رُوحَ فِيها!

روزالنـــد: أَتَسْمَعِينَ إنَّهُ يُرِيدُ أنْ نَعُودْ! لَقَدْ فَقَدْتُ كِبْرِيَائِى بلْ وضَاعَ حَظِّى!
سَأَسْأَلُ الفَتَى ماذا يُرِيدْ. تُرَاكَ نَادَيْتَنَا يا سَيِّدى؟

يا سَيِّدى! أَبْلَيْتَ أَحْسَنَ البَلاَءِ فى المُصَارَعَةْ
وقد هزَمْتَ أَيْضًا غَيْرَ أَعْدَائِكْ!

سيليـــا: أَفَلَنْ نَخْرُجَ يا ابْنَةَ عَمِّى؟

روزالنـــد: وأَنَا قادمةٌ مَعَكِ. فَوَدَاعًا!

(تخرج روزالند مع سيليا)

اورلانـــدو: أَيَّةُ أثْقَالٍ فَوْقَ لِسَانِى وَضَعَتْها هذِى العَاطِفَةُ المَشْبُوبَةْ؟
لا أَقْدِرُ أنْ أتَحدَّثَ مَعَهَا حَتَّى وَهْىَ تُرِيدُ مُخَاطَبَتِى!

(يدخل لو بو)

آهٌ يا أورلاندو المِسْكِينْ! إنك مَغْلُوبْ!
إمَّا غَلَبَكَ شَارِل.. أوْ مَنْ هُوَ أَضْعَفُ مِنْهُ يَتَحكَّمُ فِيكْ!

لـو بـــو: يا سَيِّدى الأَكْرَمْ! إنىِّ بِحَقِّ صَدَاقَتِى أَرْجُوكَ أنْ تَرْحَلْ!
فَرَغْمَ أَنَّكَ اسْتَحْقَقْتَ أَرْفَعَ الثَّنَاءِ عِنْدَنا وأَصْدَقَ المَدِيحِ
والحُبَّ العَمِيمَ إلاَّ أنَّ طَبْعَ الدُّوقِ قَدْ نَزَا
وهكذا غَدا يُسِئُ تَفْسِيرَ الذى أَنْجَزْتَهُ.
فالدُّوقُ عَبْدٌ لِهوَاهُ! أمَّا حَقِيقَةُ طَبْعِهِ
فَأَنَا أُفَضِّلُ أنْ تَقُومَ بِحَدْسِهَا لا ذِكْرَهَا الصَّرِيحَ لَكْ!

أورلانـــدو: شُكْرًا إِلَيْكَ سَيِّدى! أَرْجُوكَ قُلْ لِى:
مَنْ بِنْتُهُ مِنْ بَيْن هَاتَيْنِ الفَتَاتين اللَّتَيْن كَانَتَا

هُنَـا لِتَشْهَدَا الْمُصَارَعَةْ؟

لــو بـــو: إذا حكمتَ بالسُّلُوكِ لنْ تكونَ أىٌّ منهُمَا ابْنَتَهْ!
لكنّما صُغْرَاهُما ابْنَتُهْ! أمَّا الطَّوِيلَةُ فهى بنتُ دُوقِنَا المَنْفِىّ!
وعَمُّها الذى يَحُوزُ هذا العَرْشَ غَصْبًا مِنْ أَخيه
يُصِرُّ أنْ تَظَلَّ ها هُنَا حتى تُرَافِقَ ابْنَتَهْ
فالحبُّ ما بَيْنَ الفَتَاتَيْن
يَفُوقُ حُبَّ شَقِيقَتَيْن.
لكنَّنِى أَقُولُ لَكْ: لَقَدْ بَدا مُؤَخَّرًا مِنْ دُوقِنَا
بَعْضُ الجَفَاءِ والعَدَاءِ نَحْوَ بِنْتِ أخيه
ولَيْسَ مِنْ سَبَبٍ لهذا غَيْر أنَّ النَّاسَ يَمْتَدِحُونَها
لِمَا يَزِينُها مِنَ الشَّمَائِلِ الكَرِيمَةْ! وإنَّهُمْ لَيَعْطِفُونَ
هَا هُنَا عَلَى الفَتَاةْ... مِنْ أَجْلِ وَالِدِهَا الكَرِيمْ.
قَسَمًا بما لَدَىَّ مِنْ حَيَاةٍ إنَّ حِقْدَهُ علَى الفَتَاةْ
سَرْعَانَ ما يُطْلَقُ مِنْ عِقَالِهْ! يا سَيِّدِى! إلَى اللِّقَاءْ!
يا سَيِّدِى! فى قَابِلِ الأَيَّامْ.. وعِنْدَمَا نَعِيشُ فى زَمَانٍ أفْضَلْ
يَسُرُّنِى تَوْثِيقُ مَعْرِفَتِى وحُبِّى لَكْ.

أورلانـــدو: إنّى شَدِيدُ الامْتِنَانِ لَكْ. إلى اللِّقَاءْ!

(يخرج لو بو)

أهكذا لا بُدَّ أنْ أَمْضِى مِنَ الرَّمْضاءِ لِلنَّارْ؟
أَفِرُّ مِنْ جَبَرُوتِ دُوقٍ طَالِبًا أَخًا جبَّارْ!
لكنَّ رُوزَالِنْدَ صَاغَتْها السَّمَاءْ!

(يخرج)

المشهد الثالث

(تدخل سيليا وروزالند)

سيليا: يا عجبًا يا بنت العم يا عجبًا يا روزالند! رحماك رب الحب! أما من كلمة واحدة؟

روزالند: ما من كلمة ألقيها إلى كلب!

سيليا: لا! كلماتك أغلى من أن تلقيها إلى الكلاب! أَلْقِ بعضها إلىّ! هيا! اقذفينى بالأسباب حتى تُعْجِزِينى!

روزالند: وعندها نصبح ابنتى عم عاجزتين: فإذا كانت إحداهما تُعجزها الأسباب، أَعْجَزَ الأخرى الافتقارُ إلى الأسباب!

سيليا: ولكن هل كل ذلك من أجل والدك؟

روزالند: لا! بعضه من أجل والد طفلى. آه ما أكثر أشواك الحسك فى حياتنا اليومية!

سيليا: بل ما هى إلا سنابلُ شائكةٌ يا ابنة عمى! أُلْقِيَتْ عليك من باب اللهو

يوم عطلة! فــإن لم نسلك الطرق المألــوفــة، تعلقت حــتــى بأثوابنا النسوية!

روزالنـــد: إذا تعلقت بثوبى نَفَضْتُها! ولكنها تعلقت بقلبى!

سيليـــا: تَنَحْنَحِى لتنفضيها! قولى إحِمْ إحِمْ!

روزالنـــد: لا بأس لو كنت أستطيع أن أقول إحِمْ فأنال من أتى بالهَمّ!

سيليـــا: هيا هيا! صارعى مشاعرك!

روزالنـــد: آه! إنها تحتاج إلى مصارع أقوى منى!

سيليـــا: هاك أمنيةً طيبةً منى: أتمنى أن تنهضى بعد السقوط وفى الوقت المحدد لتواصلى المصارعة! ولكن دعــينا نكف عن هذا المزاح ونتحدث بكل الجد! هل من الممكن أن يصيبك فجأة هذا الحب الجارف لأصغر أبناء المرحوم السير رولاند؟

روزالنـــد: كان والدى الدوق يحبه حُبًّا جَمًّا.

سيليـــا: وهل يتبع ذلك بالضرورة أن تحبى ابنه حُبًّا جَمًّا؟ ينبغى بهذا المنطق نفســه أن أكرهــه لأن والدى كان يكرهــه كراهية عميقة، ولكننى لا أكره أورلاندو.

روزالنـــد: لا لا! بل أحبيه، من أجلى.

سيليـــا: ولمَ لا أحبه؟ أليس جديراً بكل حب؟

(يدخل الدوق فريدريك مع اللوردات)

روزالنـــد : فلأحبه أنا لهذا السبب، وأحـبيه أنت لأننى أحبه! ها قد أتى الدوق، انظرى!

سيليـــا : وعيناه يملؤهما الغضب.

فريـدريك : يا آنسَةْ! إنْ كُنْتِ تَبْغِينَ السَّلاَمَةَ فارْحَلِى
وغَادِرِى قَصْرِى بِأَقْصَى سُرْعَةْ.

روزالنـــد : هَلْ تَعْنِينى يا عَمِّى؟

فريـدريك : نَعَمْ فإنَّنِى أَعْنِيكِ. وفى غُضُونِ هَذِهِ الأَيَّامِ العَشْرَةْ
إذَا رآكِ أىُّ شَخْصٍ فى مكَانٍ لا يَزِيدُ بُعْدُهُ علىَ
عِشْرِينَ مِيلاً مِنْ بَلاَطِنَا الَملَكِىّ. . حكمتُ بالمَوْتِ عَلَيْك.

روزالنـــد : إنّى أَتَوَّسلُ لمَعَالِيكَ بأنْ تُخْبِرَنِى فيمَ أَسَأْتُ؟
إنْ كنتُ علَى عِلْمٍ بِطَوِيَّةِ ذَاتِى
أوْ أَدْرِى حقًّا كُلَّ نَوَايا نَفْسى
أو إنْ لمْ أَكُ أَحْلُمُ أوْ كانَ بِعَقْلِى خَبَلٌ مَا
وأنا واثِقَةٌ أنِّى عاقِلَةٌ، فأؤكدُ يا عَمِّى المَحبُوبْ
أنىِّ لمْ أُسِئِ البَتَّةَ لِمعَالِيكَ ولَوْ فى خَاطِرَةٍ لَمْ تَرَ نُورَ الدُّنيا!

فريـدريك : فهكذا يقولُ كلُّ خائنْ!
وإنْ يكُنْ طُهْرُ الخَئُون عِنْدَنَا رَهْنًا بِأقْوَالِهْ
كانوا جَمِيعًا أَبْرِيَاءَ كالفضِيلَةِ نَفْسِها.

فَلْتكتَفِى بأنّى غَيْرُ وَاثِقٍ منْك.

روزالند: لكنّ الرِّيبَةَ فى صَدْرِكَ لا تَجْعَلُنى خَائِنةً.
أَخبِرْنى أىُّ شَوَاهِدَ تَسْتَنِدُ إليها رِيبَتُكُمْ بى؟

فريدريك: أنْتِ ابْنَةُ وَالِدِك ويَكْفِى هذَا.

روزالند: يا صَاحِبَ السُّمُوِّ كُنْتُ هكذا حِينَ اسْتَلَبْتَ أنتَ مُلْكَهُ
وكنتُ هكذا يا صَاحِبَ السُّمُوِّ عندما أَرْسَلْتَهُ لِلْمَنْفى
مَوْلاَىَ لَيْسَ بَيْنَ مَا يُوَرِّثُ الخِيَانة!
حَتَّى ولَوْ كانتْ تَؤُولُ للإنْسَانِ مِنْ أَقَارِبِهْ
فأىُّ شَأْنٍ لى بِهَا؟ إذْ لَمْ يكُنْ أَبى مِنَ الخَوَنَةْ.
وهكذا يا أَيُّهَا المَوْلَى الكَرِيمُ لا تُخْطِئْ بِحَقِّى
إنْ ظَنَنْتَ أنَّ فَقْرِى دَافِعٌ على خِيَانَتِكْ.

سيليا: فَلْتُصْغِ لى يا أَيُّها المَلِكُ العَزِيزُ!

فريدريك: بالحَقِّ يا سِيلْيَا! لَمْ نُبْقِهَا هُنا إلاَّ لأَجْلِ خَاطِرِكْ!
هذا وإلاَّ رَافَقَتْ أبَاهَا عِنْدَمَا نُفِى!

سيليا: لَمْ أَتَوَسَّلْ لكَ آنَئذٍ أنْ تُبْقِيهَا
إذْ أَقْدَمْتَ على ذَلِكَ بِرِضَاكَ وإشْفَاقًا مِنْكَ عَلَيْها.
آنَئذٍ لمْ أَكُ فى سِنٍّ تَسْمَحُ لى بِتَبَيُّنِ قِيمتِها
لكنّى أُدْرِكُ ذاكَ الآنْ. لوْ كانَتْ خَائِنَةً فكذاكَ أنَا!

فأنَا أَرْقُدُ مَعَهَا دَوْمًا . . وكذلك نَصْحُو فى وَقْتٍ واحِدْ
بل نَتَعَلَّمُ أوْ نَلْعَبُ أو نأكلُ مُتَلازِمَتَيْن
أنَّى نَذْهَبُ لا نَفْتَرِقُ البَتَّةْ
فكَأَنَّا زَوْجُ التَّمِّ لَدَى الرَّبَةِ جُونُو.

فريدريك : بَلْ هِىَ أَدْهَى مِنْ أنْ تكتَشِفِى ما تُخْفِى
بَلْ إنَّ نُعُومَةَ مَظْهَرِها وكذلكَ ما تَلْزَمُهُ مِنْ صَمْتٍ
والصَّبْرَ علَى ما هِىَ فيه يَجْتَذِبُ النَّاسَ فَيُبْدُونَ الإشْفَاقَ عَلَيْهَا.
أَنْتِ مُغَفَّلَةٌ! إذْ تَسْلُبُكِ الآنَ الصِّيتْ!
فَلَسَوْفَ يَزِيدُ تَأَلُّقُ حُسْنِكِ إنْ هِىَ ذَهَبَتْ
بل تَتَأَكَّدُ كُلُّ فَضَائِلِكِ العُلْيَا. التَزِمِى الصَّمْتَ إِذَنْ.
فَلَقَدْ أَصْدَرْتُ عَلَيْهَا حُكْمًا لا رَادَّ لَهُ
بَلْ لا يَتَزَعْزَعْ! إنِّى أَقْضِى بالنَّفْىِ عَلَيْها.

سيليـــا : وإذَنْ يا مَوْلاَىَ لِتُصْدِرْ هذا الحُكْمَ عَلَىَّ أَنَا
إذْ لا أَقْدِرُ أنْ أَحْيَا إلاَّ فى صُحْبَتِهَا.

فريـدريك : أَنْتِ مُغَفَّلَةٌ! أَمَّا أَنْتِ أَيَا بِنْتَ أَخِى فالأَمْرُ إِلَيْكِ!
إنْ ثَبَتَ بَقَاؤُكِ فيمَا بَعْدَ الأَجَلِ المَضْرُوبْ
فَبِشَرَفِى وبما لِكَلاَمِى مِنْ سُلْطَانٍ سَوْفَ تَمُوتِينْ

(يخرج الدوق فريدريك مع أفراد الحاشية)

سيليـــا: يا رُوزالند يا حَبِيبَتِى المِسْكِينَةْ! وأَيْنَ تَذْهَبِينَ الآنْ؟
هَلاَّ تَبَادَلْنَا إِذَنْ أَبَوَيْنا؟ أُعْطِيكِ وَالِدِى عَنْ طِيبِ خَاطِرْ!
أَرْجُوكِ ألاَّ تَحْزَنِى حُزْنًا يَفُوقُ أَحزَانِى!

روزالنــد: أَسبَابِى أَكْبَرُ مِنْ أَسْبَابِكْ.

سيليـــا: أَخطَأْتِ فِى هذَا! أَرْجُوكِ بِنْتَ العَمِّ أن تَسْتَبْشِرِى!
أَفَمَا عَلِمْتِ بأنَّ هذَا الدُّوقَ يَنْفِينِى أنَا ابْنَتَهْ؟

روزالنــد: بَلْ لَمْ يَفْعَلْ.

سيليـــا: لا؟ أَوَلَمْ يَفْعَلْ؟ رُوزَالِنْدُ إِذَنْ تَفْتَقِرُ إلى حُبٍّ حَقٍّ
فَيُعَلِّمُهَا أنَّ كِلَيْنَا شَخْصٌ وَاحِدْ!
هَلْ نَفْتَرِقُ ونَتَشَتَّتُ يا حُلْوَةْ؟
لا! ولْيَبْحَثْ هذا الأَبُ عَنْ وَارِثَةٍ غَيْرِى لَهْ!
وإذنْ فَلْنَتَدَبَّرْ كيفَ نَفِرُّ مَعًا، وإِلَى أىِّ مكَانٍ نَمْضِى
وكذلك ما نَحْمِلُهُ مِنْ أَمْتِعَةٍ! لا تَنْفَرِدِى بتَغَيُّرِ حَالِكِ
كَىْ لاَ تَتَحَّملَ ذَاتُكِ أَحْزَانَكِ وَحْدَكِ مِنْ دُونِى!
أُقْسِمُ بِسَمَاءِ شَحَبَ مُحَيَّاهَا مِنْ شِدَّةِ أَحْزَانِ فُؤَادَيْنَا
مَهْمَا قُلْتِ فَلَنْ أَتخَلَّى عَنْكِ بِمَنْفَاكِ.

روزالنــد: عَجَبًا! أَيْنَ تُرانَا نَذْهَبُ؟

سيليـــا: نَطْلُبُ عَمِّى فى غَابَةِ آرْدِنْ.

روزالند: وَا أَسَفَا! ما أَعْظَمَ ما نَلْقَاهُ إِذَنْ مِنْ أَخْطَارٍ
إنْ نَحْنُ ونَحْنُ فَتَاتَانِ ذَهَبْنَا لمكَانٍ نَاءٍ كَالْغَابَةْ!
فَجَمَالُ الطَّلْعَةِ أَكْثَرُ إغْرَاءً لِلُصُوصِ الطُّرُقَاتِ مِنَ الذَّهَبِ!

سيليا: سَأَرْتَدِى مَلاَبِسَ الفَقْرِ الرَّثِيثَةْ
وفَوْقَ وَجْهِى مَسْحَةٌ مِنَ الطِّلاَءِ الأَغْبَرِ البُنِّىّ
وتَفْعَلِينَ أَنْتِ الشَّىْءَ نَفْسَهُ! وهكذا نَمُرُّ دونَ أنْ نُثِيرَ المُعْتَدِينْ

روزالند: خَيْرٌ لَنَا انْ أَتَخَفَّى!
فإِنَّنِى لَذَاتُ طُولٍ فاقَ أَطْوَالَ النِّسَاءِ عِنْدَنَا.
أَلَيْسَ لِى أَنْ أَرْتَدِى إِذَنْ مَلاَبِسَ الرِّجَالِ كُلَّهَا؟
فى جَانِبِى سَيْفٌ لِمَلاَّحٍ شُجَاعٍ يَتَدَلَّى
وفى يَدِى رُمْحٌ لِصَائِدِ الخِنْزِيرِ! وفى فُؤَادِى
أَسْتُرُ الخَوْفَ الذى يُسَاوِرُ النِّسَاءْ!
وسَوْفَ نَمْضِى عَاصِفَيْنِ فى تَحَدٍّ كالجُنُودْ
مِثْلَ الكَثِير مِنْ رِجَالِنَا الَّذِينَ يُبْطِنُونَ الجُبْنَ لكنْ
يُظْهِرُونَ ما يُخَادِعُ الذينَ يَنْظُرُونْ.

سيليا: وبأَىِّ اسْمٍ أَدْعُوكِ إِذَا أَصْبَحْتِ الرَّجُلَ المَذْكُورْ؟

روزالند: لَنْ أَجِدَ اسْمًا أَسْوَأَ مِنْ خَادِمِ جُوبِيتَرْ نَفْسِهْ
وإِذَنْ نَادِينِى يا جَانِيمِيدْ – لا تَنْسَىْ ذَلِكَ قَطْ!

لكنْ بِمَ أَدْعوكِ أنَا؟

سيليــــا: نَادِينى باسْمٍ يُوحِى بالغُرْبَةْ!

لَمْ أَعُدِ الآنَ أُسَمَّى سِيلْيَا بَلْ 'إلْيَانَا'.

روزالنـــد: لكنْ يا ابْنَةَ عَمِّى.. ما رَأْيُكِ لَوْ حَاوَلْنَا أنْ نَسْرِقَ تَتَشْستُونْ -

ذاكَ المَأْفُونُ مُهَرِّجُ قَصْرِ أَبِيكْ؟

أَفَلَنْ يَأْتِى بالتَّسْرِيَةِ طَوَالَ التَّرْحَالِ لَنَا؟

سيليــــا: لَنْ يَتَرَدَّدَ فى أنْ يَصْحَبَنِى فى أىِّ مَكَانٍ أَقْصِدُهُ فى أَرْضِ اللهِ الوَاسِعَةِ!

سَأَقُومُ أَنَا بِمُهِمَّةِ إغْرَائِهْ. هَيَّا نَمْضِ إذَنْ

ولْنَجْمَعْ كُلَّ حُلِىٍّ ونُقُودٍ نَمْلِكُهَا فى صُرَّةْ!

ولْنَنْظُرْ فى أَنْسَبِ وَقْتٍ نَخْرُجُ فيهِ إذَنْ وأَشَــدِّ السُّبُلِ أمَانَا

حَتَّى يَعْجِزَ مَنْ يَتْبَعُنَا بَعْدَ الهِجْرَةِ أنْ يَعْثُرَ مَهْما اجْتَهَدَ عَلَيْنَا

فَلْنَنْطَلِقِ الآنَ بِرَاحَةِ بـالٍ وسَعَادَةْ

لِلْحُرِّيَةِ لا لِلْمَنْفى بِمَعَانِيهِ المُعْتَادَةْ

(تخرجان)

الفصل الثاني

المشهد الأول

(غابة آردن)

(يدخل الدوق الأكبر، وأميان، واثنان أو ثلاثة من اللوردات، يرتدون ملابس سكان الغابة)

الـــدوق: والآن رِفَاقِى والإِخْوَةُ فى هذَا المَنْفَى!
أَوَ لَمْ تَجْعَلْ كُلُّ تَقَالِيدِ الأَسْلاَفِ العَيْشَ أَرَقَّ وأَحْلَى
مِنْ عَيْشٍ فى أُبَّهَةٍ مُصْطَنَعَةْ؟ أَوَلَيْسَتْ هذِى الغَابَاتُ إِذَنْ
أَسْلَمَ مِنْ أَخْطَارِ بَلاَطِ الأَحْقَادْ؟
إِنَّا لا نَشْعُرُ فيها بعقُوبَةِ آدَمَ دونَ سِوَاهَا
إِذْ تَخْتَلِفُ فُصُولُ العامِ كذلك! فإذا هَبَّتْ رِيحُ شِتَاءٍ قَارِسَةٍ
لِتَعَضَّ الجَسَدَ بأَنْيَابٍ بَارِدَةٍ مَسْنُونَةْ
وتُؤَنِّبَهُ تَأْنِيبًا حَادًّا قُلْتُ لِنَفْسِى وأَنَا
أَنْكَمِشُ مِنَ البَرْدِ وأَتَبَسَّمُ "لا!
لَيْسَتْ تِلْكَ مُدَاهَنَةً! بَلْ تِلْكَ مَشُورَةُ صِدْقٍ
تُقْنِعُنِى إِقْنَاعًا مَحْسُوسًا بِحَقِيقَةِ أَمْرِى!"

فانْظُرْ ما فِى الشِّدَّةِ من نَفْعٍ جَمٍّ
كالضِّفْدَعِ ذاتِ القُبْحِ وذَاتِ السُّمْ
وبَرأْسِ الضَّفْدَعِ جَوْهَرَةٌ بالِغَةُ القِيمَةْ!
مَنْ يَعِشِ اليومَ هنا مُعْفًى مِنْ خُلْطَةِ أَهْلِ مَدَائِنِنَا
يَجِدِ الأَلْسِنَةَ بِهذِى الأَشْجَارِ وكُتُبًا فى الغُدْرَانِ الجَارِيَةِ
ومَوَاعِظَ فى الأَحْجَارِ وخَيْرًا فى كُلِّ الأَشْيَاءْ!

اميـــــان: لَنْ أَرْضَى بِبَدِيلٍ عَنْ هذا العَيْشِ! ما أَهْنَأَ مَوْلاَىَ
بِقُدْرَتِهِ تَرْجَمَةَ عُبُوسِ الحَظِّ وأَوْقَاتِ الضُّرِّ إلى
أُسْلُوبٍ بَلَغَ الغَايَةَ سكنًا وعُذُوبَةْ.

الـــــدوق: هَيَّا بِنَا! هَلْ نَخْرُجُ الآنَ معًا.. لِصَيْدِ بَعْضِ الظِّبَاءِ؟
لكنَّما يَحُزُّ فى نفسى إذا رَأَيْتُ هذهِ المِسْكِينَةَ البَلْهَاءَ بالثَّوْبِ المُرَقَّشْ –
أَعْنِى الظِّبَاءَ مِنْ مُسْتَوْطِنِى هذِى المَدِينَةِ المَهْجُورَةْ –
وقَدْ تَعَرَّضَتْ هُنَا وفى بِلاَدِهَا إلى سِنَانِ سَهْمٍ مُزْدَوَجْ
يَشُقُّ أَرْدَافًا لَهَا مَلْفُوفَةْ!

اللـــورد ١: حَقًّا يا مَوْلاَىْ... ذلكَ يُوجِعَ قَلْبَ المُكْتَئِبِ دَوَامًا جَاكْ
ولِذَلِكَ يُقْسِمُ إِنَّكَ مُغْتَصِبٌ مُتَعَدٍّ
أكثرَ مِمَّا فَعَلَ أَخُوكَ وقَدْ حَكَمَ بِنَفْيِكْ.
كنتُ أَمُرُّ اليَوْمَ بِصُحْبَةِ لوردْ اميَانْ

نَستَرِقُ الخَطْوَ وراءَ الرَّجُلِ فإذْ هُوَ مُستَلْقٍ فى ظِلٍّ الدَّوْح –
شَجَرَةُ بَلُّوطٍ ذاتُ جُذُورٍ عَتُقَتْ فأطَلَّتْ تَستَشْرِفُ
جَدْوَلَنا السَّارِى المُصْطَخِبَ بأَرْجاءِ الغَابَةْ –
وأَوَى فى تِلْكَ البُقْعَةِ ظَبْىٌ شَرَدَ عَنِ الصَّحْبِ
ويُعَانِى مِنْ جُرْحٍ أدْماهُ بِهِ بَعْضُ الصَّيَّادِينْ
فالْتَمَسَ مكَانًا يَجْرَعُ فيه الآلاَمْ! والحقَّ أقولُ أيَا مَوْلاَىْ
كانَ الحَيوَانُ المُبْتَئِسُ يَئِنُّ أنِينًا فَيَّاضًا
يَتَنَزَّى حَتَّى يُوسِعَ جِلْدَهْ
بلْ كادَ الجِلْدُ بهِ يَنْشَقُّ! أمَّا العَبَرَاتُ فكانَتْ
زَاخِرَةً ومُكَوَّرَةً تَتَسَابَقُ فَوْقَ الأَنْفِ بِكُلٍّ بَرَاءَتِهِ
هَابِطَةً بِسِبَاقٍ مُؤْلِمْ! وكَذَلِكَ ظَلَّ الأحْمَقُ ذُو الشَّعْرِ الكَثِّ،
(وعيُونُ المُكْتَئِبِ دوَامًا جَاكْ تَتَأَمَّلُ حالَه)
مُرْتكِزًا فَوْقَ الحَافَّةِ مِنْ جدْوَلِنَا المُسْرِعِ
سَاكِبًا الدَّمْعَ بهِ ويَزِيدُ الماءَ بِمَجْرَاهُ.

الـــدوق: لكنْ بِمَ عَلَّقَ جَاكْ؟ أفَلَمْ يَخْرُجْ بالعِبْرَةِ مِنْ هذَا المَشْهَدْ؟

اللـورد ١: بَلْ خَرَجَ بألْفٍ مِنْ تَشْبِيهَاتِهْ! أوَّلُها
يَتَّصِلُ بِسكْبِ المَاءِ بهذَا الجَدْوَلِ والجَدْوَلُ لا يَحْتَاجُ إلَيْهِ
إذْ قال: ''إيه يا ظَبْيًا مِسْكِينْ! إنَّكَ تَتْرُكُ مِيرَاثًا

يُشْبِهُ ما يُوصِى البَشَرُ بِهِ إنْ تَرَكُوا المَالَ لِمَنْ
أتْخَمَ بالمَالِ خزَائِنَهُ!" والثانى يَتَعَلَّق بالوَحْشَةِ عِنْدَ الظَّبى
لِرُؤْيَةِ صَاحِبِهِ المُتَقَلِّبِ فى أعْطَافِ النِّعْمَةِ يَتَخلَّى عَنْهُ ويَهْجُرُهُ
إذْ قال: "هذَا يَصْدُقُ فى الوَاقِعْ. إذْ إنَّ البُؤْسَ
لَيَقْطَعُ مَجْرَى الوُدّ". لكنْ لمْ يَلْبَثْ أنْ شَاهَدَ سِرْبًا
مُمْتَلِئَ البَطْنِ مِنَ المَرْعَى يَتَوَاثَبُ غَيْرَ مُبَالٍ ويَمُرُّ بِهِ لكنْ
لا يَتَوَقَّفُ قَطُّ هُنَالِكَ لِتحيَّةِ هذا الظَّبى. إذْ قالَ هُنا جَاكْ:
"حقًّا حقًّا! سِيرُوا يا أبْنَاءَ الوَطَنِ المُكْتَنِزُونَ بِلَحْمٍ وبِشَحْمٍ
لا تكْتَرِثُوا! قَدْ أصْبَحَ هذا مِنْ عَادَاتِ العَصْرِ!
ولماذَا تكْتَرِثُونَ بِمِسْكِينٍ مُنْكَسِرٍ مُفْلِسْ؟"
وبهذَا اخْتَرَقَ لَنَا جَاكُ بِسَهْمِ النَّقْدِ اللاَّذِعِ
جَسَدَ البَلَدِ وطَبْعَ مَدِينَتِنَا وحَيَاةَ القَصْرْ
بل نَفَذَ بِهذَا السَّهْمِ إلى صُلْبِ جَمَاعَتِنَا نَفْسِهْ
إذْ أقْسَمَ إنَّا مُغْتَصِبُونَ طُغَاةٌ بل شَرٌّ مِنْ ذَلِكْ
إذْ نُرْعِبُ هذِى الحَيَوَانَات ونَقْتُلُها
فى مَوْطِنِها الأصْلِىِّ وقد خَصَّصَهُ اللهُ لَهَا.

الــــدوق: وهَلْ تَرَكْتُمَاهُ غَارِقًا فى هذِهِ التَأَمُّلاَتِ؟

اللــــورد ٢: فِعْلاً يا مَوْلاى. يَذْرِفُ دَمْعًا يَنْعِى

حَالَ الظبْيِ البَاكِي.

الــــدوق: هَيَّا فَدُلُّونِى علَى هذَا المَكَانْ! لَكَمْ أُحِبُّ أَنْ
أَلْقَاهُ عِنْدَمَا يَنْتَابُهُ اكْتِئَابُهُ الشَّدِيدْ،
فَعِنْدَهَا يَأْتِى لِسَانُهُ بِكُلِّ حِكْمَةٍ بَلِيغَة

اللــورد ١: سَأَدُلُّكَ فَوْرًا يا مَوْلاَىَ عَلَيْه.

(يخرجون)

المشهد الثانى

(قصر الدوق فريدريك)

(يدخل الدوق فريدريك ومعه اللوردان)

فريـدريك: وكَيْفَ لَمْ يَلْمَحْهُمَا أَحَدْ؟
هذَا مُحَالْ! لابُدَّ أنَّ بَعْضًا مِن رِجَالِ قَصْرِىَ الأشْرَارِ قَدْ
تَوَاطئوا وسَاعَدُوهُما عَلَى الهَرَبْ.

اللــورد ١: الحَقُّ أَنِّى ما سَمِعْتُ أنَّ شَخْصًا قد رآهَا.
أمَّا الوَصِيفَاتُ اللَّوَاتِى فى مَعِيَّتِها فقد رَأَيْنَهَا
تَنَامُ فى الفِرَاشْ! وفِى بَوَاكِيرِ الصَّبَاحِ اليَوْمْ -
وَجَدْنَ ذلكَ الفِرَاشَ خَالِيًا مِنْ دُرَّتِهْ.

اللــورد ٢: مَوْلاَىَ إنَّ ذَلِكَ المُهَرِّجَ الوَغْدَ الذى

لَطَالَمَا أَضْحَكَكُمْ يا صَاحِبَ المَعَالِى – قد اختَفَى كذلكْ.
وقَدْ أَقَرَّتِ الفَتَاةُ هِسْپِيريا، وَصِيفَةُ الأميرةْ،
بأنَّه تَرَامَى خُلْسَةً لِسَمْعِهَا حَدِيثٌ دارَ أَمْس
ما بَيْنَ بِنْتِكُمْ وبِنْتِ عَمِّها يَفِيضُ بالثَّنَاءْ
عَلَى خِصَالِ ذَلِكَ المُصَارِعِ الهُمَامِ أو شَمَائِلِهْ
ذاكَ الذى استَطَاعَ قَهْرَ شارلْ –
وَهْوَ المُصَارِعُ الجَبَّارُ! وإنَّهَا عَلَى يَقِينِ
أَنَّهُ يُرَافِقُ البِنْتَيْنِ أَيْنَمَا تكُونا!

فريدريك : إذَنْ فَأَرْسِلُوا إلى شَقِيقِهِ الهُمَامْ، وأَحْضِرُوهْ!
فإنْ يكُنْ غابَ المُصَارِعْ
فَأَحْضِرُوا شَقِيقَهُ إلىَّ حَتَّى آمُرَهْ
بأَنْ يَجِئَ بهْ! لا تُبْطِئُوا! لا تَفْشَلُوا فى البَحْثِ والتَّحَرِّى
حَتَّى تَعُودُوا بالسَّفِيهَتَيْن. . الهَارِبَتَيْن!

(يخرجون)

المشهد الثالث

(منزل أوليڤر – يتلاقى عند الباب أورلاندو وآدم)

أورلاندو : مَنْ ذَاكْ؟

آدم : عَجَبًا! مَوْلاَىَ الأَصْغَرْ؟ يا مَوْلاَىَ الأكْرَمْ

يا مَوْلاَىَ رَقِيقَ الحَاشِيَةِ ويا ذِكْرَى وَالِدِكَ الأكْبَرِ
سِيرْ رُولاَنْد! عَجبًا! مَاذَا تَصْنَعُ عِنْدَ البَابْ؟
ولِمَاذَا تَتَحلَّى بِفَضَائِلِكَ لِمَاذَا يُؤْثِرُكَ النَّاسْ؟
ولِمَاذَا أَصْبَحْتَ كَرِيمَ المَعْشَرِ وقَوِيًّا وشُجَاعًا؟
ولماذا تَتَهوَّرُ فَتفُوزُ على مُحْتَرِفِ مُصَارَعَةٍ جَبَّارِ
يُؤْثِرُهُ الدُّوقُ القُلَّبُ؟ قَدْ سَبَقَ مَجِيئَكَ
فَرْطُ مَدِيحِكْ! أَفَلاَ تَعْلَمُ يا مَوْلاَىْ
أنَّ فَضَائِلَ بَعضِ الأخيَارِ هُنَا
لا تُصْبِحُ إلاَّ أَعْدَاءً لَهُمُو؟ وكذلِكَ حَالُكْ.
إذْ إنَّ فَضَائِلَكَ أَيَا مَوْلاَىَ الأكْرَمُ
خَانَتْكَ بِكُلِّ الطُّهْرِ المَائِلِ فيها وقَدَاسَتِها!
كيفَ تكونُ الدُّنْيَا دُنْيَا وفَضَائِلُ بَعْضِ الفُضَلاءِ
سُمُومٌ فى الأَحْشَاء!؟

اورلانـــدو: ولِمَاذَا؟ ماذَا حَدَثَ الآنْ؟

آدم : يا تَعَسًا لَكَ يا شَابُّ! لا تَدْخُلْ مِنْ هذَا البَابْ!
فى دَاخِلِ هذِى الدَّارِ يَعِيشُ عَدُوٌّ لِجَمِيعِ سَجَايَاكْ
ذاكَ أَخُوكُ ولكنْ لَيْسَ أَخَاكَ وإنْ أَنْجَبَهُ
مَنْ كنتُ سأَدْعُوهُ أَبَاكْ

لكنْ لنْ أَدْعُو الأَخَ بابْنِ أَبِيكَ!
قد سَمِعَ مَدَائِحَكَ ويَعْتَزِمُ اللَّيْلَةَ
أنْ يُحْرِقَ مَسْكَنَكَ هُنَا حَيْثُ تَنَامُ
وأَنْتَ بِدَاخِلِه نَائِمْ! فإذَا أَخْفَقَ فى ذَلِكَ
فَسَيأْتِى بوَسَائِلَ أُخْرىَ للإجْهَازِ عَلَيْك.
إنِّى أَصْغَيْتُ بلاَ قَصْدٍ لكَلاَمٍ يُفْصِحَ عَنْ تَدْبِيرِ مَكِيدَةْ!
هذا لَيْسَ مكَانًا لَكَ فالمَنْزِلُ مَأْوَى قَتَلة!
أَنْصَحُكَ بأنْ تَتَحَاشَاهُ وتَخْشَاهُ ولا تَدْخُلَهُ!

أورلانـدو : عَجبًا يا آدَمْ! وإلى أَيْنَ تُشِيرُ عَلَىَّ بأنْ أَذْهَبَ؟

آدم : اذْهَبْ أَنَّى شِئْتَ بِشَرْطِ تَجَنُّبِ هذا المَنْزِلْ!

أورلانـدو : عَجبًا! هَلْ تَبْغِى أنْ أَذْهَبَ أَسْتَجْدِى ما آكُلُهُ
أَوْ أنْ أَحْمِلَ سَيْفَ الأَوْغَادِ وقُطَّاعِ الطُّرُقِ
فَأَكْسِبَ عَيْشِى بالسَّطْوِ على كُلِّ مُسَافِرْ؟
إنى أَجْهَلُ كُلَّ طَرِيقٍ لِلْعَيْشِ سِوَى هذا أوْ ذَاكْ.
لكنِّى لَنْ أفْعَلَ أَيَّهُمَا مَهْمَا حَاوَلْت.
بَلْ أُوثِرُ انْ أَتعرَّضَ لخَبِيثِ نَوَايَا رَجُلٍ لا يَرْعَى
حُرُمَات الدَّمِ ويُحَلِّلُ سَفْكَ الدَّمْ!

آدم : بَلْ لا تَفْعَلْ ذلكْ! إنَّ مَعِى مَالاً – خَمْسَ مِئَاتٍ مِنْ دِينَارَاتٍ

كنتُ أُوَفِّرُها مِنْ أَجْرِى فى خِدْمَةِ وَالِدِكَ الرَّاحِلْ.
كنتُ بِذَا أَدَّخِرُ المَالَ لِيَرْعَانِى حِينَ تَكِلُّ الأَطْرَافُ بِجِسْمِى
فى الشَّيْخُوخَةِ حتى أَعْجَزَ عَنْ أىِّ عَمَلْ
فإذا بى شَيْخٌ مَنْسِىٌّ لا يُبْصِرُهُ إِنْسَانْ!
خُذْ هَذَا المَالْ! منْ يَرْزُقُ كُلَّ غُرَابٍ أَسْحَمَ
يَرْزُقُ بِعِنَايَتِهِ الرَّبَّانِيَّةِ أَصْغَرَ عَصْفُورِ
وسَيَرْعَانِى فى الشَّيْخُوخَةْ! هَاكَ الذَّهَبَ إِذَنْ!
إِنِّى أُعْطِيهِ جَمِيعًا لَكَ واسْمَحْ لى أَنْ أُصْبِحَ خَادِمَكَ الآنْ.
قد أَبْدُو لَكَ شَيْخًا لكنِّى مَوْفُورُ الصِّحَّةِ وقَوِىُّ البِنْيَةْ!
ذلِكَ أنِّى لَمْ أَشْرَبْ فى شَرْخِ شَبَابِى
خَمْرًا فَائِرَةً تُلْهِبُ فى الجِسْمِ الدَّمَ
بَلْ لَمْ أَخْطُبْ بِجَبِينٍ وَقِحٍ وُدَّ مَفَاسِدَ
تَأْتِى بالوَهَنِ وتَحْكُمُ بالعَجْزْ
ولِذَا فالشَّيْخُوخَةَ عِنْدِى فَصْلُ شِتَاءٍ ذُو قُوَّةْ
يَأْتِى بِصَقِيعٍ لكنْ لا يَتَنَكَّرُ لِلطَّبْعِ! دَعْنِى أَصْحَبْكَ
وَسَوْفَ أُقَدِّمُ خِدَمَاتِ الشَّابِّ الأَصْغَرِ فى
شَتَّى مَا تَطْلُبُه أو تَحْتَاجُ إِلَيْه.

اورلانــدو: آهٍ لَكَ مِنْ شَيْخٍ صَالِحٍ! كمْ يَتَجَلَّى إِخْلاَصُ الخِدْمَةِ

فيكَ كمَا كانَ الحَالُ بأزْمَانٍ سلَفَتْ!
كانَ الخَدَمُ يكِدُّونَ أدَاءً لِلْوَاجِبِ لا طَمَعًا فى الأجْر!
لَسْتَ تُلائِمَ طَبْعَ العَصْرِ الحَالى
إذْ يَقْتَصِرُ الجِدُّ اليَوْمَ علَى مَنْ يَرْجُو أنْ يَتَرَقَّى
فَإذَا رُقِّىَ أصْبَحَ يَتَوَسَّلُ بالتَّرْقِيَةِ لِنَبْذِ الجِدِّ
لَيْسَ الأمْرُ كَذَلِكَ فى حَالِكَ لكنْ
يا هَرِمًا مِسْكِينًا كيفَ تُشَذِّب هذِى الشَّجَرَةْ؟
الشَّجَرَةُ فَاسِدَةٌ لَنْ تُخْرِجَ أىَّ بَرَاعِمَ مَهْمَا
تَتْعَبْ وتَجِدَّ وتَبْذُلْ فِى ذَلِكَ مِنْ كُلِّ رِعَايَةْ!
لكنْ هَيَّا نَذْهَبْ فَلَسَوْفَ أُصَاحِبُكَ الآنْ!
وأُعَاهِدُكَ بأنَّا لَنْ نُنفِقَ ما ادَّخَرَتْ يَدُكَ بأيامِ شَبَابِكَ
حَتَّى نَرْكَنَ لِحَيَاةٍ مُتَواضِعَةٍ تُرْضِينَا!

آدم : مَوْلاَى تقَدَّمْ ولَسَوْفَ أَسِيرُ وَرَاءَكَ حَتَّى
آخرِ أنفاسِ العُمْرِ بِكُلِّ الصِّدْقِ وكُلِّ الإخْلاَصْ!
إنِّى لَمْ أَبْرَحْ هذَا المَوْقِعَ مُنْذُ السَّابِعَةِ وعَشْرَةْ
ولَقَدْ قَارَبَ عُمْرِى الآنَ ثَمَانِينْ. لكنِّى سَوْفَ أُغَادِرُه الآنْ.
إنَّ كثيرًا مِنَّا يَبْغِى تَحقِيقَ مُنَاهُ والظَّفَرَ وهُمْ فـى السَّابِعَةِ وعَشْرَهْ
أمَّا إنْ بَلَـغَ مِنَ العُمْـرِ ثَمَانِينَ كمِثْلِى فَلَقَدْ أَمْضَـى خَالِقُه قَدَرَهْ

لكــنْ أَفْضَـــلُ ما يُؤْتِينِــى القَـــدَرُ هُنا مِــنْ فَىْءٍ
أنْ أَقْضِىَ مَوْفُورَ الصِّحَّةِ غَيْرَ مَدِينٍ للسَّيِّدِ فى شَىْءٍ

(يخرجان)

المشهد الرابع

(تدخل روزالند فى ملابس يافع هو جانيميد ومعها سيليا التى تدعى الآن إليانا، ومعهما المهرج تتشستون)

روزالنــد: آه يا چوپيتر! ما أشد ما تشعر روحى بالإرهاق!

تتشستون: لست أبالى بروحى إن لم تكن ساقاى مرهقتين.

روزالنــد: لشد مـا أود أن أبكى بكاء المرأة فأَشِـينُ مَلْبَسَ الرجال الذى ألبسه! ولكن الواجب أنْ أُسَـرِّى عن المرأة - الكيـان الضـعيف - فـلابد أن يبدو لابس السترة والسروال أشجع من لابسـة الفستان! تشجعى إذن يا إليانا الصالحة!

سيليـــا: أرجوك أن تتحملينى فلم أعد أستطيع مواصلة السير.

تتشستون: أما أنا فـأُفَضِّلُ أن أتحملكِ على أن أحملـكِ! لكنى لو حَمَلْتُكِ فلن أَحْمِلَ صَلِيبًا. . . مما يطبع على النقود! إذ لا أظن أن لديك نقودًا فى كيسك!

روزالنــد: هذه إذن غابة آردن.

تتشستون : نعم! دَخَلْتُ جَنَّةَ آردن لزيادة فى بلاهتى! كان مكانى أَعَزَّ فى دارى!
ولكنَّ على الرحالة أن يقنع ويرضى!

(يدخل كورين وسيلڤيوس)

روزالنـد : نعم! عليك أن ترضى يا تتشستون الصالح. انظرا إلى من أتى! شاب يناقش عجوزًا مناقشة جادة.

كـورين : ذلِكَ يَدْعُو لِزِيَادَةِ إعْرَاضِ فَتَاتِكَ عَنْك.

سيلڤيوس : لَيْتَكَ تَدْرِى كَمْ أَهْوَاهَا يا كُورين!

كـورين : أَحْدِسُ ذلكَ، وإلى حَدٍّ مَا، فَلَقَدْ سَبَقَ وُقُوعى فى الحُبِّ.

سيلڤيوس : لا يا كُورين! لَنْ تَقْدِرَ فى شَيْخُوخَتِكَ على أنْ تَحْدِسَ
حتَّى إنْ كُنْتَ بِصدْرِ شَبَابِكَ أَخْلَصْتَ الحُبَّ كأىِّ فَتًى
باتَ اللَّيْلَ سُهَادًا يَزْفِرُ لِوِسَادَتِه ويَتَنَهَّدْ!
إنْ كانَ غَرَامُكَ يَوْمًا ما يَعْدِلُ حُبِّى
وأَنَا لا أَعْتَقِدُ بأنَّ التَّارِيخَ بهِ مَنْ يَعْدِلُنِى عِشْقًا
قُلْ كَمْ مِنْ نَزَواتٍ حَمْقَاءَ دُفِعْتَ إلَيْها
فى أَوْهَامِ غَرَامِكَ وهُيَامِكْ؟

كـورين : قُلْ أَلْفَ نَزْوَةٍ نَسِيتُها!

سيلڤيوس : وإذَنْ لَمْ تَعْشَقْ يَوْمًا عِشْقًا مِنْ أَعْمَاقِ فُؤَادِكَ مِثْلى!
إنْ لَمْ تتذكَّرْ أَوْهَى النَّزَواتِ الحَمْقَاءِ

وقد دَفَعَكَ حُبُّكَ للإقْدَامِ عَلَيْها
قلتُ بأنَّكَ لَمْ تَعْشَقْ قَطْ!
أوْ إنْ لم تَجْلِسْ مِثْلَ جُلُوسى الآنَ
فَتُرْهِقْ أسْمَاعَ مُحَدِّثِك بِأَوْصَافِ حَبِيبَتِكِ الفَائقَةِ
فَلَمْ تَعْشَقْ قَطْ!
أوْ إنْ لَمْ تَهْجُرْ أَصْحَابَكَ فَجْأَةْ
وكَمَا تَجْعَلُنِى عَاطِفَتِى المَشْبُوبَةُ أَهْجُرُهُمْ فى هذِى اللَّحْظَةِ
لَمْ تَعْشَقْ قَطْ!
آهٍ يا فِيبى فِيبى فِيبى!

(يخرج سيلفيوس)

روزالنــد: وَاهًا لَكَ مِنْ راعٍ مِسْكِينْ! كنتُ أَجُسُّ لَدَيْكَ الجُرْحَ الدَّامِى
فإذا بى أَجْتَهِدُ لأكْشِفَ فيهِ عَنْ جُرْحِ غَرَامِى!

تتشستون : وكذلك عن جرحى! أذكرا أنى أيام غرامى كسرت سيفى على حجر وقلتُ له خذ هذا عقابًا على تَسَلُّلِكَ الليلةَ لمقابلة چين سمايل! وأذكر كيف قَبَّلْتُ مضرب الزبدة فى يدها، وأذكر أَخْلافَ البقرة التى كانت تحلبها بيديها الجميلتين المشققتين! وأذكر كيف تَغَزَّلْتُ فى البسلة بدلاً منها! ومن قرن البسلة أخذت حبتين، وأرجعتهما لها قائلاً: "تقلدى هاتين من أجلى!" إننا معشر العاشقين الصادقين ذوو شطحات

عجيبة! لكن ما دام الفناء مصير كل ما فى الطبيعة، فإن كل ما فى الطبيعة إن أحب يرتضى الفناء فى حماقته!

روزالند: إنَّ كَلاَمَكَ فيه مِنَ الحِكْمَةِ ما لاَ تَدْرِى بِهْ!

تتشستون: حقًّا لنْ أدْرِىَ بِلَمَاحِيَتِى حتى تُوقِعَنِى فى مَأْزَقْ
أو أكْسِرَ جرَّاهَا سَاقَىَّ

روزالند: يا چوف! چوف! عَاطِفَةُ الرَّاعِى الوَامِقْ
تَتَّفِقُ كَثِيراً مَعَ أُسْلُوبِ غَرَامِى الصَّادِقْ

تتشستون: وكذلك أُسْلوبُ غَرَامِى!
لكنَّ الأُسْلُوبَ لَدَىَّ عَتيقٌ بَالِ!

سيليا: أَرْجُوكُمْ! فَلْيَسْأَلْ أَحَدُكُما ذاكَ الرَّجُلَ إذا
كانَ لَدَيْه طَعَامٌ نَدْفَعُ فيه نُقُودًا مِنْ ذَهَبِ
إذْ إنِّى أَوْشَكْتُ علَى المَوْتِ مِنَ الجُوعْ!

تتشستون: أنتَ أيُّها المُهَرِّجُ!

روزالند: اسْكُتْ يا أَحْمَقْ! ليسَ الرَّجُلُ هنا مِنْ أُسْرَتِكُمْ!

كورين: مَنْ يَدْعُونِى؟

تتشستون: مَنْ هُمْ أَفْضَلُ مِنْك!

كورين: لَوْ لَمْ يكونُوا ما أَشَدَّ شَقَاءَهُمْ!

روزالند: (إلى المهرج)

اسْكُتْ قُلْت! (إلى الراعى) طابَ مَساؤكَ يا صَاح!

كـــورين: طابَ مَساؤُكَ يا مَوْلاَىَ الأكْرَمْ! طابَ مَساءُ الكُلِّ!

روزالنـــد: أرجوكَ أيُّها الرَّاعِى: هَلْ نَسْتَطِيعُ أنْ نَبْتَاعَ بَعْضَ الزَّادِ
واسْتِئْجَارَ مأوىً إنْ بَذَلْنَا الحُبَّ أوْ إنْ دَفَعْنَا المالَ فى
هذا المَكَانِ القَفْرِ؟ أرجوكَ أرْشِدْنَا إلى حَيْثُ الطَّعَامُ والرَّاحَةْ!
فهذِهِ فَتَاةٌ هَدَّهَا الإعْيَاءُ مِنْ وَعْثَاءِ رِحْلَتِنَا. .
وتَطْلُبُ الغَوْثَ السَّرِيعَ.

كـــورين: يا سَيِّدِي الوَسِيمُ إنَّنِى أرْثِى لِحَالِهَا.
ولَيْتَ ما فى قُدْرَتِى، مِنْ أجْلِها ولا أقُولُ مِنْ أجْلِى،
يَزِيدُ حتَّى أسْتَطِيعُ غَوْثَها.
لكنَّنِى رَاعٍ لَدَىَ غَيْرِى ولَسْتُ أحْظَى بالَّذِى أجُزُّهُ
مِنْ صُوفِ أغْنَامِهْ! وسَيِّدِى مِنْ طَبْعِهِ البُخْلُ الشَّدِيدُ
ولا يكادُ يَنْشُدُ الطَّرِيقَ لِلْجَنَّةْ
بالبَذْلِ والعَطَاءِ لِلْمُحْتَاجْ! بلْ إنَّ كُوخَهُ وأغْنَامَهْ
وكُلَّ هذِهِ المَرَاعِى الشَّاسِعَةْ. . مَعْرُوضَةٌ لِلْبَيْعِ حَالِيًا.
ولَسْتُمَا بِوَاجِدَيْنِ عِنْدِى دَاخِلَ الكُوخِ الذى أعِيشُ فِيهِ
ما تَأْكُلاَنِهِ ما دَامَ صَاحِبُ المَكَانِ غَائِبًا.
لكنْ تَفَضَّلاَ لِتَنْظُرَا ما قَدْ يكونُ بَاقِيًا!

إذَنْ فإنِّى أَعْرِضُ التَّرْحِيبَ كُلَّهُ وما مَلَكَتْ يَمِينى!

روزالنــد: مَنِ الَّذِى سَيَشْتَرِى أَغْنَامَهُ وكُلَّ هذِه المَرَاعِى؟

كــورين: الرَّاعِى الشَّابّ. . مَنْ كانَ هُنَا مَعَنَا مُنْذُ هُنَيهَةْ
حتَّى إنْ لَمْ يَكُ يَأْبَهُ لِشَرَاءِ الأَمْلاكْ.

روزالنــد: أَرْجُوكَ إذَا كُنْتَ تَرَى الصَّفْقَةَ مَشْرُوعَةْ
أنْ تَشْتَرِىَ الكُوخَ وأَرْض المَرْعَى والأَغْنَامَ لَنَا
وسَنَدْفَعُ لَكَ ما تَبْغِى مِنْ مَالٍ ثَمنًا لِلْكُلّ.

سيليــا: وسَوْفَ نَرْفَعُ الذى يأْتِيكَ مِنْ أَجْر! يَرُوقُ لِى
هذا المكانُ بلْ يَسُرُّنِى قَضَاءُ وَقْتِى فيه.

كــورين: الكُلُّ سَوْفَ يُبَاعُ دُونَ شَكّ! هيَّا مَعِى!
فإنْ وَجَدْتُما بَعْدَ التَّحَرِّى أنَّ هذِى الأَرْضَ صَالِحَةْ
وأَنَّ رِيعَهَا يَكْفِى. . وإنْ أَحْبَبْتُما هذِى الحَيَاةْ
فَسَوْفَ أَغدُو خَادِمًا ومُخْلِصًا لأَقْصَى حَدّ
وسَوْفَ أشْتَرِى الأَمْلاكَ فَوْرًا بالذى لَدَيْكُمَا مِنَ الذَّهَبْ!

(يخرج الجميع)

المشهد الخامس

(يدخل أميان وچاك وآخرون - لوردات يلبسون ملابس سكان الغاب)

أميـــــان : (يغنى)

فى ظِلِّ الدَّوْحَةِ فى الغَابِ الخضراءْ
مَنْ يَهْوَ بِأَنْ يَرْقُـدَ بِجِـوَارِى بِهَنَاءْ
كَىْ يَصْدَحَ مِـــنْ فَرْطِ سُرُورٍ بِغِنَاءْ
وَفْق أَغَارِيـدِ الطَّيْـرِ الشَّادِيَةِ الحَسْنَاءْ
فَلْيَأْتِ إِلىَ عِنْدِى فى هذِى الأَنْحَاءْ

الجميـــع : (يغنون)

لَنْ يَجِدَ عَلَـى الإِطْلاَقِ مِنَ الأَعْدَاءْ
غَيْرَ شِتَاءٍ ذِى بَرْدٍ ومَرِيرِ الأَجْـــوَاءْ

چـــــاك : زدنا زدنا! أرجوك أخى زدنا!

أميـــــان : سأزيدك اكتئابًا يا مسيو چاك.

چـــــاك : أحمد لغنائك ذلك! أرجـوك إذن زدنا. أستطيع أن أمتص الكآبة من الأغنية مثلما يمتص ابن عرس البيضة! زدنى أرجوك إذن زدنى!

أميـــــان : صوتى أجش ولن أكون فى يقينى قادرًا على إرضائك.

چـــــاك : لا أريدك أن ترضـينى. أريدك أن تغنى وحـسب. هيا هيـا! كوبليـه آخر! هل تسميها كوبليهات؟

اميـــــان : بل سَمِّها ما شئتَ يا مسيو چاك.

چـــــاك : فعلاً! لا أكترث لأية أسمـاء! ليست أسماء دائنين ولا أدين لها بشىء هل ستغنى؟

اميـــــان : سأستجيب للرجاء لا لرغبة لى فى الغناء

چـــــاك : وإذن لو قـدر لى أن أشكر إنسـانًا لشكرتُك! لولا مـا يقـال من أن الإطراء يشبه مـقابلة بين قِرْدَاحَيْن يحاكـيان بعضهما بعـضًا! وعندما يشكرنى إنسان شكرًا صادقًـا إخال أننى منحتُه قرشًا فـغمرنى بالشكر والامتنان. هيا! غَنِّ الآن! وعلى من لا يشاركُ فى الغناء الصمت!

اميـــــان : إذن سأختـتم الأغنيـة التى بَدَأْتُها. ولتقـوموا أثناء ذلك أيهـا السادة بفـرش غطاء المائدة. فـإن الدوق سـوف يجلس للشـراب تحت هذه الشجرة، بعد أن قضى سحابة النهار فى البحث عنك!

چـــــاك : وقضيتُ أنا سحابةَ نهارى فى محاولة تحـاشيه، فهو كثير الجدل الذى لا تطيب معـه صحبتى إياه. وأنا أفـكر فى أمور لا تقل أهمية عـما يفكر فيه، ولكنى أحمد الله ولا أتفاخر بها. هيا! غَرِّدْ واصْدَحْ!

اميـــــان : (يغنى)

مَـنْ يَأْنَـفْ أوْ لاَ يَنْـشُـدْ أَىَّ طُـمُـوحْ
ويُحِبّ العَـيْشَ بِدُنْيَا مُـشْمِـسَةٍ وصَـبُوحْ
يَطْـلُب مَــــا يَأْكُلُـهُ مِـنْ أَىِّ غِــــذَاءْ

إنْ باتَ بمـا كَـــسَـــبَتْ يَـدُهُ بِهَـنَاءْ
فَلْيَـــأْتِ إلىَ عِنْـدِى فى هذِى الأَنْحَـــاءْ

الجميـــع : (يغنون)

لَنْ يَـجِـدَ عَـلَى الإِطْـلاَقِ مِـنَ الأَعْــدَاءْ
غَـيْـرَ شِـتَـاءٍ ذِى بَـرْدٍ ومَـرِيرِ الأَجْـوَاءْ

جـــاك : سأُسْمِعُكَ مقطوعةً أَلَّفْـتُها لتلائمَ هذا اللحن أمس، دون أن ألجأ إلى خيالى قط.

أميــان : وأنا سوف أغنيها.

جـــاك : ها هى ذى:

(يعطى ورقة إلى أميان)

أميــان : (يغنى)

لَوْ حَـــدَثَ إذَا مَـــرَّ الـزَّمَنُ ودَارَا
أنْ يَنْـقَلِـبَ الإِنْسَـانُ حِـــمَـــارَا
تارِكًـا الثَّـرْوَةَ ونَـعِـيـمًـا وسَـعَـادَةْ
إِشْـــبَـاعًـــا فى النَّفْـسِ لِصُلْبِ إرَادَةْ
دُوكْ دامْ، دُوكْ دام، دُوك دامْ

الجميـــع : (يغنون)

فَهُنَا سَيُلاَقِى أَكْبَرَ حَمْقَى مِثْلَهْ
وَلْيَأْتِ إلىَّ وَحْسَبُ فَيَلْقَى ظِلَّهْ

أميـــان : ماذا تقصد بلفظة 'دوك دام'؟

جـــاك : لفظ يونانى يدعو المغفلين إلى الوقوف فى حلقة. سأذهب لأنام إذا استطعت. فإن لم أستطع سَأَشْتُمُ كُلَّ أَبْكَارِ مصر فى أيام فرعون.

أميـــان : وأنا سأذهب أطلب الدوق، فقد أُعِدَّتْ مائدته.

(يخرج الجميع)

المشهد السادس

(يدخل أورلاندو وآدم)

آدم : يَا مَوْلاَىَ المَحْبُوبْ!
لا أَقْدِرُ أنْ أَمْشِىَ أَبْعَدَ مِنْ هذَا! سأموتُ مِنَ الجُوعْ!
وسَأَرْقُدُ فى هذِى البُقْعَةِ وأُحَدِّدُ قَبْرِى بِيَدِى!
فَوَدَاعًا يا مَوْلاَىَ المُشْفِقْ!

أورلانـدو : عجبًا يا آدَمُ! أَفَلاَ تَتَحَلَّى بِمَزِيدٍ مِنْ جَلَدِ النَّفْس؟ تشبث بالحياة قليلاً، وانشد السلوى قليلاً وابتهج ولو قليلاً، فإذا أَخْرَجَتْ هذه الغابةُ الموحشة أىَّ وَحْشٍ فإما أن أصيرَ له طعامًا أو آتيك به طعامًا! خيالُك يجعلك تتصور أنك أقرب إلى الموت مما تدل

عليه قواك. لأجل خاطرى تشجع وقاوم الموت برهة ريثما أعود فورًا! فإن لم أُحْضِرْ لك طعامًا، لك أن تموت! لكنك إذا مت قبل أعود كنت تسخر بجهودى! أحسنت أحسنت! البِشْرُ يعلو مُحَيَّاكَ ولن أغيب طويلاً عنك. ولكنك ترقد فى مهب الريح الباردة! هيا! سوف أحملك إلى مكان يؤويك ولن تموت جوعًا إن كان فى هذا القفر حيوان يسعى. ابتهج يا آدم الصالح.

(يخرجان)

المشهد السابع

(الغابة)

(يدخل الدوق الأكبر واللوردان وقد ارتدوا ملابس الخارجين على القانون)

الدوق : أَظُنُّ أَنَّهُ مُسِخْ. . أوْ صَارَ وَحْشًا
إذْ لا أَرَاهُ فى إِهَابِ إنْسَانٍ يلوحُ فى أىِّ مكَانْ

اللورد ١ : مَوْلاَى كانَ بَيْنَنَا مُنْذُ هُنَيْهَةْ
وكانَ يَسْتَخِفُّهُ الطَّرَبْ. . عِنْدَ استِمَاعِهِ لأُغْنِيَةْ

الدوق : إنْ أَصْبَحَ هذَا الجَامِعُ لِنَشَازِ الخَلْقِ طَرُوبًا بالمُوسِيقَى
فَلَسَوْفَ يَبُثُّ نَشَازَ الألْحَانِ قَرِيبًا فى مُوسِيقَى الأَفْلاَكْ!
اذْهَبْ فابْحَثْ عَنْهُ وقُلْ إنِّى أَرْغَبُ أنْ أَتَكَلَّمَ مَعَهُ.

(يدخل چاك)

اللـــورد ١ : قد وَفَّرَ جُهْدِى فَأَتَانَا يَسْعَى

الـــدوق : عَجبًا يا مِسْيُو! أىُّ حَيَاةٍ نَحيَاهَا
إنْ كانَ على أَصْحَابِكَ أنْ يَتَمنَّوْا فى مَسْكَنَةِ صُحْبَتَكَ لَهُمْ؟
عجبًا! تَبْدُو لى مَرِحًا طَرِبًا!

جـــاك : مُهَرِّجٌ مُهرِّجٌ! قَابَلْتُ وَسْطَ الغَابِ هَا هُنا مُهَرِّجًا!
وفَوقَهُ رِداؤُهُ المُبَرْقَشُ! ما أَتْعَسَ الدُّنْيَا!
قَسمًا بِقُدْرَةِ الطَّعَامِ أنْ يُقِيمَ أَوْدِى
قَابَلْتُ ذلكَ المُهَرِّجَ الذى استَلْقَى بِضَوْءِ الشَّمْسِ يَسْتَدْفِئْ
وقَادِحًا فى رَبَّةِ الأَقْدَارِ هَا هُنا بأَلْفَاظٍ دَقِيقَةٍ
أوْ قُلْ بأَلْفَاظٍ دَقِيقَةٍ جَاهِزَةٍ! لكنه مُهَرِّجٌ مُبَرْقَشُ الرِّدَاءْ!
فَقُلْتُ "عِمْ صَبَاحًا يا مُهَرِّجْ!" فَرَدَّ "لا يا سَيِّدِى
"لا تَدْعُنِى مُهَرِّجًا أَحْمَقْ. . حتَّى تَجِئَ لى السَّمَاءُ بالثَّرَاءْ"
وعِنْدَهَا مِنْ جَيْبِهِ أَخرَجَ مِزْوَلَةْ
أَلْقَى عَلَيْهَا نَظْرَةً مِنْ عَيْنِهِ التى خَلَتْ مِنَ البَرِيقْ
وقالَ فى نَبْرَةِ الذى أَتَى بِمَوْعِظَةْ: "السَّاعَةُ العَاشِرَةُ الآنْ
"وهكذا نَرَى أُسْلُوبَ سَيْرِ هذه الدُّنْيَا:
لَمْ تَمْضِ غَيْرُ سَاعَةٍ مُذْ كَانَتِ التَّاسِعَةْ
وبَعْدَ سَاعَةٍ تكونُ إِحْدَى عَشْرَةْ

وهكذَا مِنْ سَاعَةٍ لِسَاعَةٍ يَزْدَادُ نُضْجُنَا
"وهكَذَا مِنْ سَاعَةٍ لِسَاعَةٍ يَدِبُّ فينا العَفَنُ!
"وَهذِهِ حِكَايةٌ لَهَا ذُيُول". وعِنْدَمَا سَمِعْتُ
ذلكَ المُهَرِّجَ المُبَرْقَشَ العَجِيبَ يَسْتَقِى مِنَ الزَّمَنِ العِبَرْ
تَفَجَّرَتْ رِئَتَاىَ بالضَّحْكَاتِ مِثْلَ دِيكِ الصُّبْح
إذْ كَيْفَ يُصْبِحُ المُهَرِّجُونَ قَادِرِينَ هكَذَا على التَّأَمُّلِ العَمِيقْ
إذ اسْتَمَرَّ ضِحْكِى عِنْدَهَا دُونَ انْقِطَاعٍ سَاعَةً
وَفْقًا لِمِزْوَلَتِهْ. فَيَا لَهُ أَقُولُ مِنْ مُهَرِّجٍ نَبِيلْ
ويا لَهُ أَقُولُ مِنْ مُهَرِّجٍ قَدِيرْ! وهكذا لابُدَّ مِنْ رِدَائِهِ المُبَرْقَشْ!

السدوق: ما كانَ ذَلِكَ المُهَرِّجُ؟

جساك: مُهَرِّجٌ قَدِيرْ! وكانَ عَامِلاً لَدَى البَلاَطِ المَلَكِىّ
كمَا يَقُولُ إنْ تكُنْ نِسَاؤُنَا ذَوَاتَ حُسْنٍ وشَبَابْ
فقد وُهِبْنَ قُدْرَةً على إدْرَاكِ ذلكْ! وذِهْنُهُ غَدَا
فى يَبْسِهِ ككِسْرَةِ الخُبْزِ القَدِيدِ البَاقِيَةْ
مِنْ بَعْدِ رِحْلَةٍ فى البَحْرِ! وفيهِ أَصْقَاعٌ غَرِيبَةٌ وحَافِلَةْ
بِمَا لَدَيْهِ مِنْ تَأَمُّلاَتْ! لكنَّهُ يَبُثُّها فى صُوَرٍ مُمَزَّقَةْ!
فَلَيْتَنِى أكونُ مِثْلَهُ مُهَرِّجًا!
إنِّى لَطَامِعٌ فى أنْ يكُونَ لى ثَوْبٌ مُبَرْقَشْ!

الـــدوق : وسَوْفَ نَأْتِيكَ بِهِ!

جـــاك : ولَسْتُ أَرْجُو غَيْرَهُ مِنَ اللِّبَاسِ! بِشَرْطِ أَنْ تُجَرِّدَ الأَحْكَامَ
مما يَزْدَهِى فى ذِهْنِكُمْ مِنْ أَىِّ مَيْلٍ لاعْتِبَارِى عَاقِلاً!
لابُدَّ أنْ تكونَ لى حُرِّيَّتِى الكَامِلَةُ
فى أَنْ أَهُبَّ مِثْلَ الرِّيحِ أَنَّى شِئْت
وفَوْقَ وَجهِ مَنْ أَشَاءُ مِثْلَ سَائِرِ المُهَرِّجِينْ
أمَّا الَّذِينَ أُصْلِيهِمْ بِالْلَذَعِ التَّهْرِيجْ
فَسَوْفَ تَعْلُو مِنْهُمُ الضَّحْكَاتُ فَوْقَ الكُلِّ! سَلْ سَيِّدِى
وكيفَ يَغْدُو ذَاكَ لاَزِمًا؟ إِجَابَتِى وَاضِحَةٌ كَأَنَّهَا الطَّرِيقُ لِلْكَنِيسَةْ!
إِذْ إِنَّ مَنْ يُصْلِيه ذلكَ المُهَرِّجُ الحكيمُ بالنَّقْدِ المَرِيرْ
لا بُدَّ أنْ يَبْدُو كَمَنْ نَجَا مِنَ الجِرَاحِ، رَغْمَ مَا بِهِ
مِنْ لَذْعَةٍ يُحِسُّهَا، إنْ لَمْ يكُنْ شَدِيدَ الحُمْقِ!
هذا وإلاَّ أَفْصَحَتْ حَمَاقَةُ الحكيمِ عَنْ نَفْسِهَا
وإِنْ يكُنْ بِمَا يُلْقِيهِ ذلكَ المُهَرِّجُ الحَصِيفُ مِنْ نَظَرَاتْ!
إِلىَّ يا هذَا بِثَوْبِىَ المُبَرْقَشْ! ولْتَسْمَحُوا لِى أنْ
أَقُولَ آرَائِى صَرَاحَةً وسَوْفَ أَقْهَرُ الأَمْرَاضَ كُلَّها
فى جِسْمِ دُنْيَانَا العَلِيلِ الفَاسِدِ
لوْ وَافَقَ الجَميعُ أوْ صَبَرُوا على تَقَبُّلِ الدَّوَاءِ مِنْ يَدِى!

السدوق : تَبًّا لَكَ! أَحَدِسُ ما يُمكِنُ أنْ تَفْعَلْ.
جاك : لَنْ أُنجِزَ الغَدَاةَ إلاَّ صَالِحَ الأَعْمَالْ.. وأُرَاهِنُكْ!
السدوق : ذَمُّ الخَطَايَا أَقْبَحُ الذُّنُوبِ والخَطَايَا البَشِعَةْ!
إذْ كُنْتَ أَنْتَ ذاتَ يَوْمٍ فَاسِقًا ومُقْبِلاً
على مَلاَذِّ الحِسِّ إقْبَالَ البَهَائِمِ التى تَعِيشُ لِلشَّهْوَةْ!
وهذِهِ الشُّرُورُ السَّاطِعَاتُ والمَبَاذِلُ الذَّمِيمَةُ التى اكْتَسَبْتَها
فى غَيْرِ ما حَيَاءٍ أو تَوَرُّعٍ
تُرِيدُ نَشْرَهَا وصَبَّهَا فى أَنْفُسِ الجَمِيعِ حَوْلَكْ!
جاك : مَنْ ذَا الَّذِى يَعْلُو انْتِقادُهُ لِخُصْلَةِ التَّبَاهِى
قاصِدًا فَرْدًا بِعَيْنِه ونَاسِيًا نَفْسَهْ؟
أَلَيْسَ ذلِكَ التَّبَاهِى زَاخِرًا وَمَدُّهُ يَعْلُو كَمَاءِ البَحْرِ
حَتَّى لَحْظَةِ اسْتِهْلاَكِ مَصْدَرِهْ.. فإذْ بِهِ فى الجَزْرِ؟
وهل قَصَدْتُ فى حَدِيثى عَنْ نِسَاءِ هذِهِ المَدِينَةِ
امْرأةً بِعَيْنِهَا إذَا ذَكَرْتُ أنَّ نِسْوَةَ الحَضَرْ
يَنْعَمْنَ بالثَّرَاءِ كالأُمَرَاءِ دُونَمَا اسْتِحْقَاقْ؟
مَنْ تَسْتَطِيعُ أنْ تَأْتِى فَتَدَّعِى أَنِّى قَصَدْتُها بِذَاتِها
إنْ لَمْ تَكُنْ تَمَيَّزَتْ فى ذَاكَ عَنْ جَارَاتِها؟
إنْ قَالَ شَخْصٌ إنَّنى لَسْتَ الكفيلَ بالذى يَزِينُه مِنْ أُبَّهَةْ

لكانَ مَنْ بَلَغَتْ مكانتُهُ الحضَيضَ إذَا رَأَىَ
أنّى قَصَدتُهُ! لكنَّهُ بِذَا يُفَسِّرُ الَّذِى
أعْنِيهِ تَفْسيرًا يُلاَئِمُ الحَمَاقَةَ التى لَدَيْه!
قُلْ لى إذَنْ كَيْفَ وَمَاذَا يُفْهَمُ؟ والآنَ أفْصحْ:
فى أىِّ شَيْءٍ سَاءَهُ لِسَانِى؟ إنْ كُنْتُ قَدْ قُلْتُ الحَقِيقَةْ
فقد أسَاءَ بِالحَقِّ لِنَفْسِهْ! أمَّا إذَا كانَ بَرِيئًا
فإنَّ ما انْتَقَدْتُهُ بِهِ يَطِيرُ كالإوَزِّ فى البَرِّيَّةْ
لا يَنْتَمِى لأىِّ فَرْد! ولكنِ انْظُرْ مَنْ أتى!

(يدخل أورلاندو شاهراً سيفه)

أورلانـدو : تَوَقَّفُوا وأَمسِكُوا عَنِ الطَّعَامْ!

جــــاك : لكنّنى لَمْ أقْرَبِ الطَّعَامِ بَعْد!

أورلانـدو : بَلْ لنْ تُصِيبَ شَيْئًا مِنْهُ قَبْلَ مَنْ يَحْتَاجُهُ!

جــــاك : دِيكٌ غَرِيبٌ.. ما سُلاَلَتُهْ؟

الــــدوق : هَلْ كَانَتْ مِحْنَتُكَ السَّبَبَ وَرَاءَ الجُرْأَةِ يا يَافِعْ؟
أَمْ أنَّكَ عَنْ قَصْدٍ تَحْتَقِرُ الأَخْلاَقَ الحَسَنَةَ
فَبَدَوْتَ بِلاَ أدَبٍ أوْ ذَوْق؟

أورلانـدو : لقد مَسَسْتَ أوَّلاً وَاقِعَ حَالِى! فإنَّ مِحْنَةَ افْتِقَارِى
ذاتُ شَوْكَةٍ حَادَّةْ.. وجَرَّدَتْنِى مِنْ مَظَاهِرِ الأدَبْ

لكنَّنى نَشَأْتُ فى كَنَفِ الحَضَارَةْ!
ولَدَىَّ بَعْضُ التَّرْبِيَةْ! لكنْ تَوَقَّفُوا أقُولْ!
سأَقْتُلُ الذى يَمَسُّ هذِى الفَاكِهَةْ
مِنْ قَبْلِ أنْ يُجَابَ مَطْلَبِى!
جــــاك : إنْ لَمْ أَجِدْ إجَابَةً مَعْقُولةً.. قَتَلْتَنى؟
الـــــدوق : ماذا تَبْغِى؟ الرِّقَّةُ تُجْبِرُنَا أنْ نُعْطِى
أَكْثَرَ مِمَّا يَدْفَعُنَا الإجْبَارُ على إبْدَاءِ الرِّقَّةْ!
اورلانــدو : كِدْتُ أموتُ مِنَ الجُوعِ فَدَعْنِى آكُلْ!
الـــــدوق : اجْلِسْ فَكُلْ ومَرْحبًا فى هذِهِ المَائدَةِ.
أورلانــدو : فَهَلْ دَعَوْتَنِى بِهذِهِ الرِّقَّةْ؟ أَرْجُوكَ أنْ تَصْفَحَ عَنِّى
إذْ كُنْتُ أَحْسَبُ كُلَّ سُكَّانِ المَكَانِ هُنَا ذَوِى وَحْشِيَّةْ
وذَاكَ ما دَعَانِى لاصْطِنَاعِ مَظْهَرِ الَّذِى يُمْلِى
أوَامِرَهُ بِحَزْمٍ! لكنكمْ مَهْمَا تَكُونُوا
يا مَنْ جَلَسْتُمْ هَا هُنَا وَسْطَ القِفَارِ المُوحِشَةْ
فى ظِلِّ أَغْصَانٍ حَزِينَةٍ وغَيْرَ آبِهِينَ بَلْ
وغَافِلِينَ عَنْ مُرُورِ سَاعَاتِ الزَّمَانِ الزَّاحِفَةْ
إنْ كُنْتُمُو يَوْمًا سَعِدْتُمْ بالحَيَاةِ الفُضْلَى
إنْ كُنْتُمُو يَوْمًا سَمِعْتُمْ دَعْوَةَ النَّاقُوسِ لِلْكَنِيسَةْ

إنْ كُنْتُمو يَوْمًا جلَسْتُمْ حَوْلَ مَائِدَةِ الكَرِيمِ الطَّيِّبَةْ
إنْ كُنْتُمو كَفْكَفْتُمو دَمْعًا تَرَقْرَقَ فى المَآقِى
وَتَعْرِفُونَ إشْفَاقَ الشَّفِيقِ والذى يَنَالُ الشَّفَقَةْ
فَلْتَفْعَلِ الرِّقَّةُ مِنْ عِنْدِىَ ما أَرْجُوهُ مِنْ جَانِبِكُمْ
وذلكَ الرَّجَاءُ يَدْعُونِى إلَى الخَجَلْ.. وهكَذَا أُغْمِدُ سَيْفِى!

الســدوق : الحقُّ أنَّنَا سَعِدْنَا ذاتَ يَوْمٍ بالحَيَاةِ الفُضْلَى
كما دَعَتْنَا تِلْكُمُ الأَجْرَاسُ فى وَرَعٍ إلى الكَنِيسَةْ!
وقد جَلَسْنَا حَوْلَ أَطْعِمَةِ الكِرَامِ وكَفْكَفَتْ مِنَّا الأَيَادِى
ما ذَرَفْنَا مِنْ دُمُوعٍ قد أَسَالَها إشْفَاقُنا الوَرِعُ!
وهكذا! تَفَضَّلْ بالجُلُوسِ مَشْفُوعًا بِرِقَّةِ الدَّعْوَةْ
وخُذْ مِنَ الذى لَدَيْنَا كُلِّه ما شِئْتَ
كىْ تَفِى هُنا بِحَاجَتِكْ.

أورلانــدو : إذَنْ فكُفُّوا عَنْ طَعَامِكُمْ هُنَيْهَةً
حَتَّى أَعُودَ مِثْلَ ظَبْيَةٍ بِمَنْ مَعِى كأَنَّهُ الصَّغِيرُ
يَطْلُبُ الطَّعَامْ! فى صُحْبَتِى شَيْخٌ رَقِيقُ الحَالِ
ظَلَّ خَلْفِى يَقْطَعُ الطَّرِيقَ الشَّاقَّ فى وَهَنْ
وكادَ مِنْ حُبِّى يُصِيبُهُ العَرَجْ! ولَنْ أَذُوقَ لُقْمَةً
حَتَّى يَنَال ما يَكْفِيه! فإنَّهُ لَوَاهِنٌ يَنُوؤُه هَمَّانْ:

هَمُّ السِّنين وهَمُّ ذاكَ الجُوعْ!

الـــــدوق: اذهَبْ فآتِ بِهِ.. ولَنْ نَذُوقَ شيْئًا قَبْلَ أنْ تَعُودَا!

أورلانــدو: شُكرًا وبَارَكَ الإلَهُ فيكمْ قَدْر ما سَرَّيْتُمُو عنَّا!

(يخرج أورلاندو)

الـــــدوق: ها أنْتَ ذَا تَرَى أنَّ الشَّقَاءَ غَيْرُ مقْصُورٍ علَيْنَا
فإنَّ مَسْرَحَ الدُّنْيَا العَرِيضِ يَعْرِضُ المَشَاهِدَ التى
تَزِيدُ عَنْ مَشْهَدِنَا إثَارَةً للأَسَى!

جـــــاك: ما هذِهِ الدُّنْيَا جَمِيعًا غَيْرُ مَسْرَحٍ
وما الرِّجَالُ والنِّسَاءُ كُلُّهُمْ سِوَى مُمَثِّلِينْ
ولِلْجَمِيعِ أَوْقَاتُ الخُرُوجِ والدُّخُولِ الثَّابِتَةْ
وكُلُّ فَرْدٍ مِنْهُمُو لَهُ أَدوَارُهُ العَدِيدَةْ!
فِيهَا يَقُومُ بالتَّمْثِيلِ فى أَطْوَارِ عُمْرِهِ السَّبْعَةْ!
أمَّا الرَّضِيعُ فإنَّهُ يَبْكِى ويَصْرُخُ بَيْنَ أَيْدِى المُرْضِعَةْ!
مِنْ بَعْدِهِ التِّلْمِيذُ يَجْأَرُ بالشَّكَاوَى حَامِلاً حَقِيبَتَهْ
ومُشْرِقَ المُحَيَّا فى الصَّبَاحِ زَاحِفًا بِبُطْءٍ كالمَحَارِ نَحْوَ المَدْرَسَةْ
وذَاهِبًا إلى دُرُوسِهِ عَلَى مَضَضْ! وبَعْدَهُ نَرَاهُ عَاشِقًا
يُصَعِّدُ الزَّفَرَاتَ مِنْ صَدْرٍ كأنَّهُ أَتُونٌ
مُنْشِدًا مَوَّالَهُ الحَزِينَ إنْ تَغَزَّلَ الغَدَاةَ فى جَمَالِ حَاجِبِ الحَبِيبَةْ!

وبَعْدَهُ يأْتِى المُحَارِبُ الذى ما انْفَكَّ يَحْلِفُ الغَرِيبَ مِنْ أَيْمانِهِ
ومُطْلِقًا لِحْيَتَهُ كَأَنَّهُ نَمِرٌ! يَثُورُ غَيْرَةً عَلَى كَرَامَتِهْ
مُسَارِعًا إلى النِّزَالِ فَجْأَةً مِنْ أَجْلِ شُهْرَةٍ جَوْفَاءَ كالفُقَّاعَةْ
حَتَّى وإنْ أَلْقَى بِنَفْسِهِ أَمَامَ مِدْفَعٍ يَفْغَرُ فَاهْ!
وبَعْدَهُ القَاضِى بِكِرْشِهِ الضَّخْمِ المُدَوَّرِ الذى فِيه اسْتَوَى دِيكٌ سَمِينْ!
فى وَجْهِهِ عَيْنَانِ صَارِمَتَانِ فَوْقَ لِحْيَةٍ مُشَذَّبَةْ
أمَّا كَلاَمُهُ فَحَافِلٌ بِطَارِفِ الأَمْثَالِ والحِكَمِ التَّلِيدَةْ
وهكَذَا يَقُومُ بالدَّوْرِ المَنُوطِ بِهْ. لكنَّهُ فى طَوْرِهِ السَّادِسْ
نَرَاهُ يَسْتَحِيلُ شَيْخًا نَاحِلاً ومُضْحِكًا ويرْتَدِى خُفًّا
وفَوْقَ أَنْفِهِ نَظَّارَةٌ وحَامِلاً فى جَنْبِهِ مِحْفَظَتَهْ
أمَّا سَرَاوِيلُ الشَّبَابِ فَأَصْبَحَتْ مِنْ بَعْد أنْ يَصُونَها فَضْفَاضَةً
ولا تُلاَئِمُ الهُزَالَ فى سَاقَيْهِ. وصَوْتُهُ الجَهِيرُ والفَيَّاضُ بالرُّجَولَةِ
يَعُودُ مِنْ جَدِيدٍ صَوْتَ طِفْلٍ زَاعِقٍ وفى النَّبَرات حِدَّةٌ
وجَرْسُهُ فيه صَفِيرْ! وآخِرُ المَشَاهِدِ التى نَرَاها مَشْهَدٌ
يُنْهِى لَنَا الرِّوَايَةَ الغَرِيبَةَ التى تَمُوجُ بالأَحْدَاثِ
قُلْ إنَّها الطُّفُولَةُ الثَّانِيَةُ. . . تِلْكَ التى تُصَاحِبُ انْعِدَامَ الذَّاكِرَةْ
فَيَفْقِدُ الأَسْنَانَ والعُيُونَ والمَذَاقْ. . . بلْ كُلَّ مَا كانَ لَدَيْه.

(يدخل أورلاندو مع آدم)

الـــدوق : يا مَرْحبًا! أنزِلْ حَمِيلَكَ الوَقُورَ ثُمَّ دَعْهُ يَأْكُل .

اورلانــدو : أُزجى إلَيْكَ أَقصَى الامْتِنَانِ باسْمِه.

آدم : لابُدَّ مِنْ هذَا! فلا أكادُ أسْتَطِيعَ النُّطْقَ حتى أشْكُرَهْ

الـــدوق : أهلاً بِكُمَا فَكُلاَ!

لَنْ أُزْعِجَكَ الآنَ فَأَسْأَلَ عَمَّا فَعلَتْ أَقْدَارُكُما بِكُمَا.

فَلْتَعْزَفْ بَعْضُ المُوسِيقَى! أَطْرِبْنَا يا ابْنَ العَمِّ بأُغْنِيَةٍ!

اميـــان : (يغنى)

رِيحَ الشِّـــتَـاءِ هُبِّى واعْــصِـفِى فى عُنْـفُـوانْ
فَلَـيْسَ فـى هذا تَنـكُّرٌ لِـلطَّبْعِ والكِيَـــانْ
كِـمـثْلِ شِـيمَـةِ الجُـحُـودِ فى بَنِى الإنْسَـانْ
ولَيْسَ نَـابُكِ المَسْنُونُ كـالجُـحُــودِ حَــادًّا
لأَنَّــنَـا لا نَسْـــــــــتَـطِيـعُ أنْ نَـرَاكِ أَبَـدًا
مَــهْـمَـــا تكُنْ أَنْـفَـاسُكِ الـتى تَشِـيعُ بَرْدًا
غَنُّوا إذَنْ ورَحِّـبُـوا وهَلِّلُـوا لهـذِهِ الشُّـجَـيْـرَةِ الحَنُونْ
فَأَغْلَبُ الصِّحَابِ زَائِفُونْ! وأَغْلَـبُ الهَوَى مِنَ الجُنُونْ
غَنُّوا إذَنْ لـهـذِه الشُّـــجَــيْـــرةِ الحَنُونْ
فَـهـذِهِ الحَـيَـاةُ مُـتْـعَـةٌ وكُلُّهَـا فُـتُـونْ

كُـونى صَـقِـيعًـا يا سَـمَـاءَ الزَّمْـهَـرِيرْ
فَـــمَـــا الصَّـــقِـــيعُ عِنْدِى قَطُّ بـالمَرِيرْ

كَلَذْعِ نُكْرَانِ الجَميلْ!

حَتَّى وإنْ جَمَّدْتَ هذَا المَاءَ فَوْقَ الأَرْضْ
فَنَابُكَ المَسنُونُ يا شِتَاءُ لا يَعَضْ
كَعَضَّةِ الصَّديقِ إنْ نَأَى بِجَانِبِهْ
مُنْكِرًا ما كانَ مِنْ رِبَاطِهِ بِصَاحِبِهْ
غَنُّوا إذَنْ ورَحِّبُوا وهَلِّلُوا لِهذِهِ الشُّجَيْرَةِ الحَنُونْ
فَأَغْلَبُ الصِّحَابِ زائِفُونْ! وأَغْلَبُ الهَوَى مِنَ الجُنُونْ

الـدوق: (إلى رونالدو)

لَوْ كُنْتَ حقًّا ابنَ ذلكَ الكَرِيمِ السِّيرْ رُولانْد
كما هَمَسْتَ لِى بِصِدْقٍ بَلْ كما تَرَى عَيْنِي
مَلامِحَ الأَبِ الكَرِيمِ حَيَّةً علَى مُحَيَّاكْ
فَمَرْحبًا وامْكُثْ هُنَا مَعَنَا بِكُلِّ سُرُور! إنِّى أنَا الدُّوقُ الذى
أَحَبَّ وَالِدَكْ. أمَّا بَقِيةُ الذى مَرَرْتَ أَنْتَ بِهِ
فَقُمْ مَعِى إلى كَهْفِى وقُصَّهُ عَلَيّ.

(إلى آدم)

يا أَيُّها الرَّجُلُ العَجُوزُ الطَّيِّبُ
لَسَوْفَ تَلْقَى كُلَّ تَرْحيبٍ هُنَا كَشَأْنِ سَيِّدِكْ

(إلى رونالدو)

فَلْـيَـسْــتَنِدْ إلى ذِرَاعِـكْ. وأَعْطِنِى أَنْـتَ يَدَكْ
أُرِيدُ أنْ أُحِـيطَ بالَّذِى لَـدَيْكَ مِنْ قِـصَّـتِكْ

(يخرج الجميع)

الفصل الثالث

المشهد الأول

(قاعة فى القصر. يدخل الدوق فريدريك وبعض اللوردات وأوليفر)

فريدريك: لَمْ تَرَهُ مِنْ ذَاكَ الوَقْت؟ لا يا سَيِّدُ ذاكَ مُحَالْ!
لَوْ لَمْ تكُنِ الرَّحْمَةُ طَبْعِي الغَلاَّبْ
لَصَبَبْتُ الثَّأْرَ عَلَى رَأْسِكَ أَنْت
بَدَلاً مِنْ ذَاكَ الغَائِبِ. لكنْ أَصْغِ إِلىَّ:
عُدْ بِأَخِيكَ إِلَيْنَا أَنَّى كانْ!
ابْحَثْ عَنْهُ ولَوْ كانَ بِجُحْرٍ مُظْلِمْ
إِمَّا أنْ تُحْضِرَهُ حَيًّا أو مَقْتُولاً
فى زَمَنٍ لا يَتَعَدَّى هذا الحَوْل
أوْ لاَ تَرْجِعْ تَطْلُبْ عَيْشًا فى أَرْضِى.
إِنِّى آمُرُ أنْ تُرْهَنَ كُلُّ أَرَاضِيكَ وأَمْلاكُكْ
مما يَجْدُرُ أنْ يُرْهَنَ حتى تَأْتِى بأَخِيكَ لِيَشْهَدَ لَكْ
ويُبَرِّئَكَ مِنَ التُّهَمِ المَنْسُوبَةِ فى خَاطِرِنا لَكْ

أوليفر: آهٌ لَوْ عَرَفَ سُمُوُّكَ ما يُضْمِرُ قَلْبِى فى هذَا الأَمْر

فأنَا لَمْ أُضمِرْ حبًّا قَطُّ تُجاهَ أَخِي.

فريدريك: ذاكَ يَزِيدُك شرًّا! وإذَنْ فَلْيُطْرَدْ مِنْ قَصْرِى
ولْيَتولَّ رِجَالِى الُمختَصُّونَ استِصْدَارَ التَّثْمِينِ اللازِمِ
لِمُصَادَرَةِ أَرَاضِيه ومَنْزِلِه. ولْيَكُنِ التَّنفيذُ على
وَجْهِ العَجَلَةِ ولْيُطْرَدْ فوراً مِنْ عِنْدِى.

(يخرج الجميع)

المشهد الثانى

(الغابة. يدخل رونالدو وفى يده ورقة يقرؤها)

اورلانـدو: فَلْتَشْهَدِى قَصِيدَتِى على غَرَامِى إنْ أَنَا عَلَّقْتُ قَافِيَتِى هُنَا
وأَيُّها البَدْرُ المُنيرُ قد لَبِسْتَ تِيجَانًا ثَلاَثَةً مِنْ فَوْقِ لَيْلِنَا
فانْظُرْ بعَيْنِ عِفَّةٍ مِنْ شَاحِبِ الأَفْلاَكِ فى وَسْطِ السَّمَا
إلى اسْمِ هذه الصَّيَّادَةِ التى تملَّكَتْ عندى الحَياةَ دَائمَا
أُوَّاهُ يا رُوزالند! كُتُبى إلَيْكِ غَدَتْ مِنَ الأَشْجَارِ
وفَوْقَ قِشْرَةِ اللِّحَاءِ أَنْقُشُ الذى يَعِنُّ مِنْ أَفْكَارِى
كَيْما تَرَى العُيُون النَّاظِرَاتُ وَسْطَ الغَابِ ذلِكْ
شَوَاهِداً قَامَتْ بِكُلِّ مَوْقِعٍ هُنَا عَلَى جَمَالِكْ
أَسْرِعْ إذَنْ أورلاندو! انقُشْ على جَمِيعِ هذه الأَشْجَارْ
وَصْفَ الجَمِيلَةِ العَفِيفَةِ التى يُحَالُ وَصْفُها عَلَى الأَشْعَارْ

(يخرج)

(يدخل كورين وتتشستون)

كورين : قل لى يا سيد تتشستون: هل تحب حياة الراعى هذه؟

تتشستون : بالحق أيها الراعى، إنها فى ذاتها حياة طيبة، ولكن كونها حياة راع يجعلها تافهة؛ ومن حيث إنها حياة عزلة، تروق لى كثيراً؛ ولكن من حيث الافتقارُ إلى الصحبة، أجدها حقيرة جداً؛ وأما من حيث كونُها حياة فى الخلاء، فإنها ترضينى كثيرًا، ولكن من حيث إنها ليست فى البلاط، فهى مملة. ولما كانت حياة تقشف، وانتبه لما أقول، فإنها تتفق وطبعى خير اتفاق، ولكنها لما كانت تفتقر إلى الوفرة، فإنها لا تلائم ذائقتى. هل تتمتع بقدر من المعرفة بالدنيا أيها الراعى؟

كورين : لا أكثر من علمى أنه كلما زاد المرض على المرء زاد ضيقه؛ وأن الذى يفتقر إلى المال والطاقة والقناعة يفتقر إلى ثلاثة أصدقاء مخلصين، وأن خصيصة المطر إحداث البلل، وخصيصة النار أن تحرق، وأن المرعى الخصب ينتج أغنامًا سمينة، وأن أحد الأسباب العظمى لهبوط الليل غياب الشمس، وأن من لم يكتسب ذكاءً بالفطرة أو بالدرس قد يعانى من سوء التربية، أو ربما كان ينحدر من أسلاف فى غاية الغباء!

تتشستون : مِثلُ هذا حكيمٌ بالفطرة! ألم تذهبْ إلى البلاط يومًا ما أيها الراعى؟

كـــورين : كلا، حَقًّا.

تتشستون : إذنْ كُتِبَتْ عليك اللعنة!

كـــورين : لا فأنا أرجو الخلاص!

تتشستون : بالحق أنت ملعون، مثل بيضة أساء الطاهى شَيَّهَا فشواها من جانب واحد فقط!

كـــورين : لأننى لست فى البلاط؟ وأسبابك؟

تتشستون : بديهى! إذا كنت لم تعشْ فى البلاط قط، فأنت لم تشهد الأخلاق الرفيعة قط، وإذا كنت لم تشهد الأخلاق الرفيعة قط، فلابد أن أخلاقك منحطة، والانحطاطُ خطيئة، والخطيئة تأتى باللعنة! إنك فى خطر أيها الراعى!

كـــورين : على الإطلاق يا تتشستون! إن ما يُعتبر أخلاقًا رفيعة فى البلاط يثير السخرية فى الريف تمامًا مثلما يثير سلوكُ الريفيين أشدَّ السخرية فى البلاط. قلتَ لى إنكم لا يُقَبِّلُ بعضكم بعضًا فى البلاط للتحية بل تقبلون الأيدى. هذه التحية لن تتوافر فيها النظافة إن كان أهل البلاط رعاة.

تتشستون : وما حُجَّتُكَ بإيجاز؟ هات الحجة!

كـــورين : الأمر واضح! إننا نُمسك نعاجنا طول الوقت، وفِـراؤُها كما تعلم فيه دهون.

تتشستون : عجبًا! أفلا يتَـصبَّبُ العرَقُ من أيدى أهل البلاط؟ أليس دُهْنُ الأغنامِ مثلَ عرَقِ الإنسان لا يضر الصحة؟ حُجة ضحلة. هاتِ حُجةً أقوى. هيا!

كـــورين : كما إن أيدينا خشنة.

تتشستون : ولذلك سرعـانَ ما تُحِسُّ بها الشفـاه! ضحالةٌ أخرى! هاتِ حـجة أقوى، تكلم!

كـــورين : وكثيرًا ما يلطخ أيدينا القار الذى نعالج به جروح الغنم. أتود أن يقبل المرء القار؟ أما أيدى أهل البلاط فإنها معطرة بالمسك.

تتشستون : ما أشد ضحالتك! أين أنت يا مـن سيأكله الدود من صورة الإنسان كـريم الجـسد!؟ تَـعلَّمْ من الحكمـاء وتأمَّلْ! 'فـإنَّ المِسْكَ بَعْضُ دَمِ الغَزَالِ!' والغَزَالُ أشدُّ ضَعَةً فى المولد من القار، ودَمُهُ نَجِسٌ نجاسة كبرى! أصلح من حُجَجِكَ يا راعى الغنم!

كـــورين : ذكاؤك ذكاء قصور من المحال علىّ أن أجاريه! إنى أُسَلِّمُ لك!

تتشستون : أتُسَلِّمُ بأنك ملعـون؟ كان الله فى عـونك، أيها الرجل الضــحل! فليبعث الله من يَفْصِدُ دَمَكَ حتى تنضج أيها الساذج!

كـــورين : يا سيدى! إننى عامل بالحق. أكسب مـا آكله وأحصل على ما ألبسه؛

لا أُضْمِرُ حقدًا على أحد، ولا أحْسُدُ أحدًا على هنائه؛ يسرنى ما يصيب الآخرين من خير، قانع بما يصيبنى أنا من ضُرٍّ؛ وأشد ما يسرنى أن أشاهد نعاجى ترعى وحُمْلاَنِى تَرْضَعُ.

تتشستون : هذه خطيئة حمقاء أخرى عندك: أن تجمع بين نعاجك وكباشك، وأن تسعى لكسب رزقك بالجماع عند الحيوان! أن تكون قوادًا للكبش الرئيس، وأن تجعل نعجة عمرها عام واحد تخونه مع كبش أكبر فيصبح الآخر ذو الجبهة المقوسة دَيُّوثًا! من دون أى اتفاق فى السِّنِّ والطبع! إن لمْ يُحْكَمْ عليك باللعنةِ لهذا السبب، فلن يتخذَ الشيطان نفسه رعاة! لا أستطيع أن أرى لك مهربًا من اللعنة!

(تدخل روزالند، فى ملبس جانيميد وهى تحمل فى يدها ورقة)

كــورين : ها قد أتى سيدى اليافع، أخو سيدتى الجديدة.

روزالنــد : (تقرأ)

مِنْ جُزُرِ الهِنْدِ الشَّرْقِيَّةِ لِلْغَرْبِيَّةِ جَمْعَاءْ
لا تُشْبِهُهُ رُوزَالِنْدَ هُنَا جَوْهَرَةٌ ذاتُ بَهَاءْ
قِيمَتُهَا تَحْمِلُهَا هَبَّاتُ الرِّيحِ إلى الإنْسَانْ
فَإِذَا صُورَةُ رُوزَالِنْدَ لَدَيْنَا فى كُلِّ مَكَانْ
مَهْمَا يُبْدِعْ رَسَّامٌ فى صُورَةِ أُنْثَى حَسْنَاءْ
لَنْ تَبْدُوَ فى مَحْضَرِ رُوزَالِنْدَ سِوَى سَوْدَاءْ

فَلْيَمْحُ النَّاسُ وُجُوهَ الكُلِّ مِنَ الأَذْهَانْ
غَيْرَ مُحَيَّا رُوزَالِنْدَ السَّمْحِ الفَتَّانْ

تتشستون : أستطيع أنْ أنظمَ لك قوافىَ من هذا النوع ثمانية أعوام متصلة، باستثناء أوقات الغذاء والعشاء وساعات النوم. وسوف تنتظم انتظام بائعات الزبد فى طريقهن إلى السوق!

روزالند : إنك تهزل يا أبله!

تتشستون : إذن تذوقى:

إنْ يَطْلُبْ ظَبْىٌ ظَبْيَتَهُ عَنْ حُبّ
فَلَسَوْفَ يرَى فى رُوزَالِنْدَ المَطْلَبْ
وكما يَطْلُبُ قِطٌّ ما يَتَّفِقُ وجِنْسَهْ
تَطْلُبُ رُوزَالِنْدُ المَطْلَبَ نَفْسَهْ
وكما نَحْشُو بِبِطَانَاتِ أَرْدِيَةَ شِتَاءْ
نَحْشُو بِبِطَانَاتِ رُوزَالِنْدَ العَجْفَاءْ
مَنْ يَحْصُدْ يَجْمَعْ ما حَصَدَ ويَحْزِمْهُ
مَعَ رُوزَالِنْدَ وفى الأَسْوَاقِ يُقَدِّمْهُ
أَحْلَى بُنْدُقَةٍ قِشْرَتُها مُرَّةْ
وكَذَا حَالُكِ رُوزَالِنْدُ الحُرَّةْ
مَنْ يَطْلُبْ مِنْ بَيْنِ الوَرْدِ الأَبْهَى
يُؤْلِمْهُ شَوْكُ الحُبِّ ورُوزَالِنْدَ الأَدْهَى

هذا البحر الشعرى يَخُبُّ خَبَبًا خادعًا فلماذا أصبتِ نَفْسَكِ بعدوى الخبب؟

روزالند : يا أيُّها المُهَرِّجُ السَّخِيفُ اسْكُتْ! لقد وَجَدْتُ هذه الأبْيَاتَ فَوْقَ شَجَرَةٍ!

تتشستون : لا شك أن الشجرة ثمرها فاسد!

روزالند : سأقوم بتطعيمها بِغُصْنٍ منك، ثم بِغُصنٍ من شجرة مَشْمَلَةٍ. وإذن تكون أولى الثمار الباكرة فى البلد، إذ يصيبك العفن قبل اكتمال النضج، وهى الصفة الحقة للمشملة!

تتشستون : هذا قولك! أما إن كان حكيما أم لا فَلْنَدَعِ الغابة تحكم!

(تدخل سيليا فى هيئة إليانا وفى يدها ورقة مكتوبة)

روزالند : اسكت! ها قد أتت أختى تقرأ شيئًا فى يدها. فلنختبئ هنا ونسمع.

سيليا : (تقرأ)

لِمَ يَغْدُو هذَا المَوْضِعُ قَفْرًا
ألأنَّكَ لَنْ تجِدَ بِهِ بَشَرًا؟
كَلاَّ! سأُعَلِّقُ فَوْقَ جَمِيعِ الأشْجَارْ
ألْسِنَةً تَنْطِقُ بِحَكِيمِ الأفْكَارْ
إحْدَاهَا أنَّ حَيَاةَ المَرْءِ قَصِيرَةْ
يَقْطَعُ رِحْلَتَهُ فِيهَا دُونَ بَصِيرَةْ
أوْ أنَّ الشِّبْرَ بِيَدِهِ المَفْتُوحَةْ
طُولُ العُمْرِ لِكُلِّ فَتًى لا مَنْدُوحَةْ

والبَعْضُ يَقُصُّ خِيَانَةَ عَهْدٍ ضَاعْ
مـا بَيْنَ فُؤَادِ صَدِيقٍ وصَدِيقٍ مُلْتَاعْ
لكنِّـى أَقْـصِـدُ أحْلَى الأغْـصَـانْ
أوْ أَخْـتِمُ كُلَّ كَـلامٍ رَنَّانْ
باسْمِ المَحْـبُوبَةِ رُوزالِنْدَ الأجْمَلْ
كىْ يَتَعلَّمَ مَنْ يَقْـرأُ دَرْسًا أفْـعَلْ
ويَرَى جَـوْهَـرَ أرْوَاحِ المَعْـمُورَةْ
يَعْرِضُـهَا اللهُ لَنَا فى أصْـغَرِ صُـورَةْ
إذْ كَلَّفَ خَـالِقُنَا الفِطْرَةَ فى العَلْيَـاءْ
أنْ تَحْشِـدَ فى الجَسَدِ المُفْرَدِ لِلْحَسْنَاءْ
كُلَّ مَحَاسِنَ نَعْرِفُـهـا وتَزِيدُ بَهَاءْ
وانْصَـاعَتْ فِطْرَتُنا وأَتَتْ فَـوْرًا بالأطْيَبْ
فى خَـدٍّ هِلينَ ولم تَـأْبَهْ بالقَلْبِ القُلَّبْ!
وأتَتْ بِجَـلالِ المَـلِكَةِ كِلْيُـوبَـاتْرا
ومَحَاسِنِ أتلانْتَـا الفَـاتِنَةِ الأُخْـرى
تَدْعَمُهَا عِفَّةُ لُـوكْرِيشـيا وكَـرَامَتُها
جَمَعَتْ رُوزَالِنْدُ إذَنْ كُلَّ شَمَـائِلِهَا
وَفْـقَ إرَادَةِ مَـنْ فـى المَـلأِ الأعْلَـى
مِنْ شَتَّى الأَوْجُـهِ والأَعْيُنِ والأفْـئِدَةِ المُثْلَى

كَيْـمَا تَجْـمَعَ خَيْـرَ صِفَـاتِ بَنِى الإنسَانِ مَـعًا
يَقْـضِى الخَـالِقُ أنْ تَسْـتَأْثِـرَ بِعَطَايَاهُ جَـمِيـعًـا
وبِأنْ أَحْـيَـا وأَمُــوتَ لَهَـا عَـبْـدًا ومُطِـيـعًـا

روزالنـــد : يا أرق من صعـد المنبر! أىُّ خُطبةٍ مُـمِلَّةٍ عن الحب أَرْهَقْتَ جمـهور الكنيسة بها ولم تُدْرِجْ فى موعظتك "صبرًا أيها الصالحون!"

سيليـــا : ماذا حدث!؟ انصـرفا أيها الصديقان! أرجـوك أيها الراعى أن تتركنا برهة! وأنت يا غلام اذهب معه.

تتشستون : هيا أيها الراعى، فـلننسحبْ بشرف، وإن لم يكن بِقَضِّنَا وقَـضِيضِنَا فَبِزَادِنَا وزُوَّادِنَا!

(يخرج تتشستون مع كورين)

سيليـــا: هل سمعتِ هذه الأشعار؟

روزالنـــد: نعم، سـمعتُـها كلَّهـا، بل وسمـعتُ المزيد، إذْ كانـت فى بعضـها تفعيلاتٌ أكثرُ مما يمكن 'تفعيله' شعرًا فى النظم!

سيليـــا: غير مهم! فالتفعيلات قد تُغْنِى عن التفعيل.

روزالنـــد: نعم ولكن التفعيلات نفسها كانت غير فعالة ولم تستطع أن تفعل شيئًا من دون الشعر، وهكذا ظلت غير فاعلة فى النظم!

سيليـــا : ولكنْ هل سَمِعْـتِ ولم تَعْجَبِى كيف نُقِشَ اسْمُـكِ وعُلِّقَتِ الأشعارُ التى تذكره على هذه الأشجار؟

روزالنـــد: العَجَبُ عمره تسعةُ أيامٍ قضيتُ منهـا سبعةً قبل مجيئك، وانظرى ما وجـــدت على هذه النـخلة! لم تُنْـظَمْ فىَّ القـــوافى منذ عـــهـــد ' فيثاغورث'، وكانت روحى تتقمص آنئـذ جسم فأرة أيرلندية، وهو ما لا أكاد أذكره!

سيليـــا: هل تعرفين من فعل هذا؟

روزالنـــد: هل هو رجل؟

سيليـــا: وحول عنقه سلسلة كنت تلبسينها يومًا ما – هل تغير لونك؟

روزالنـــد: أرجوك قولى من هو؟

سيليـــا: يا ربى يا ربى! كيف يصعب على الأحبة اللقاء والجبال تنقلها الزلازل فتتلاقى؟

روزالنـــد: قطعًا ولكن من هو؟

سيليـــا: هل من المعقول ألا تعرفى؟

روزالنـــد: لا لا أرجوك بكل ما أوتيتُ من قوة فى توسلى أن تقولى من هو.

سيليـــا: عجبًا عجبًا أى عَجَبٍ عجيب! ثم يا عجبًا كل العجب، بل الذى فاق الحدود!

روزالنـــد: قسمًا بصدق محياى! هل تظنين أننى ما دمت أرتدى ملابس الرجال، فإن روحى قد تحولت وغدت تلبس صـــدارًا وسروالاً؟ إن التأخر قِيدَ أنملة يشـبه استكشـاف بحر الجنوب النائـى! أرجوك عَجِّلى بإجـابتى

وتكلمى بسـرعة. ليـتك تَسْتَطِيـعِينَ التلعـثم حتى يتـدفق اسم ذلك الرجل الخفىّ من فـمك مثلما يتدفق النبـيذ من زجاجة ضـيقة الفم، فيـخرج إما فى دفـقات كبـيرة أو يمتنع خروجـه. أرجوك أن تنزعى السدادة من فمك حتى أجرع الأنباء!

سيليــــا: وتُدْخِلين رجلاً فى بطنك.

روزالنــــد: هل ذاك رجل خلقـه الله؟ أى نوع من الرجال ذاك؟ هل رأسـه جدير بقبعة؟ أو ذقنه جديرة بلحية؟

سيليــــا: نعم! لديه لحية صغيرة.

روزالنــــد: جميل! سـيرزقه الله بلحية أطول إذا كان الرجل شـاكرًا! فلأنتظر أن تنمو لحيته إذا لم تنكرى علىّ العلم بذقنه!

سيليــــا: إنه أورلاندو الشاب! ذاك الذى 'كَعْبَلَ' المصارع المحترف – و'شَنْكَلَ' قلبك فى آن واحد!

روزالنــــد: فليأخذ الشيطان الهزل! كونى جادة وأصدقينى القول.

سيليــــا: أُقْسِمُ يا بِنْتَ عَمِّى إنه هو.

روزالنــــد: أورلاندو؟

سيليــــا: أورلاندو.

روزالنــــد: يا لها من ورطة! ماذا سأفعل إذن بصدارى وسروالى؟ ماذا كان يفعل عندما أبصرتِه؟ ماذا قال؟ كيف كان يبدو؟ أين ذهب؟ ماذا يفعل هنا؟

هل سأل عنى؟ أين يقيم؟ كيف فارقك؟ ومتى ترينه من جديد؟ أجيبينى فى كلمة واحدة.

سيليا : لابد أن تعيرينى أولاً فم عملاق! فالكلمة التى تريدينها أكبر من أن تخرج من فم فى حجم أفواه هذا الزمان. وأنت تريدين إجابات تفصيلية تزيد عن مجرد قول 'نعم' و'لا' اللتين نجيب بهما عن الأسئلة فى الاستجواب الدينى.

روزالند : لكن هل يعلم أننى فى هذه الغابة وأرتدى ملابس رجل؟ وهل يبدو قويًّا كما كان يبدو فى يوم المصارعة؟

سيليا : التمييز الدقيق فى القضايا التى يطرحها العشاق لا تقل صعوبة عن عَدِّ الذرات عند العلماء! لكنى سأدعوك لتذوق طَعْمِ عثورى عليه والاستمتاع به بالانتباه الكامل لما أقول. وجدته تحت شجرة مثل جَوْزَةِ بلوط سقطت -

روزالند : أحرى بنا أن نسميها شجرة چوپيتر ما دامت تسقط منها مثل هذه الثمار.

سيليا : أرجو أن تُصْغِى إلىَّ يا سيدتى الصالحة.

روزالند : استمرى.

سيليا : كان يتمدد تحتها مثل فارس جريح -

روزالند : قد نأسى لرؤية هذا المنظر لكنه يزيد الأرض جمالاً.

سيليـــا : أرجو أن تحكمى حـركة لسانك فإنه يتـواثب كالحصان الجـامح! كان أورلاندو يرتدى ملابس صياد ويحمل عُدَّتَه -

روزالنــد : ذاك نذير سوء فقد أتى ليصيد قلبى!

سيليـــا : ليتنى أنشد أنشودتى دون ترديد السامع للَّحن الأساسى! إنك تجعليننى أغنى نشازًا.

روزالنــد : ألا تعـرفين أنى امـرأة؟ إذا خطر لى خـاطر فـلابد أن أفـصح عنه. استمرى يا حبيبتى.

(يدخل أورلاندو وچاك)

سيليـــا : إنك تنسينى ما كنت أقول. صمتًا! أفلم يحضر بنفسه؟

روزالنــد : بلى إنه هو! فلنختبئْ حتى نرقبه.

(تختبئان لاستراق السمع والجمهور يراهما)

چـــاك : أشكر لك صحبتك ولكننى بالحق كنت أفضل أن أكون وحدى.

اورلانــدو : وكَذَاكَ أنا! لكِنِّى عَمَلاً بالعُرْفِ السَّائِدِ
أَشْكُرُ لَكَ أَيْضًا صُحْبَتَكَ الآنْ.

چـــاك : فَلْيَحْفَظْكَ الله! أَرْجو أنْ نَتَجَنَّبَ لُقْيَانَا قَدْرَ الطَّاقَةْ.

اورلانــدو : وأنَا أَرْغَبُ انْ نَبْقَى أغْرَابًا! ذلِكَ أَفْضَلْ.

چـــاك : أرجوك لا تُفْسِدْ أشجارًا أخرى بنقش أشعارك الغرامية فى لحائها.

اورلانــدو : أرجوك لا تفسد أشعارًا أخرى من نظمى بإلقائها إلقاءً سقيمًا.

چـــاك : روزالند اسم حبيبتك؟

أورلانــدو: نعم، هذا صحيح.

جـــاك: لا أحب اسمها.

أورلانــدو: لم يكن أحد يفكر فى إرضائك عند اختيار اسمها.

جـــاك: ما طول قامتها؟

أورلانــدو: ما يهفو إليه قلبى تمامًا.

جـــاك: أنت زاخر بالإجابات المنمقة. هل تعـرفت بزوجات الصُّيَّاغِ وحفظت الكلمات مما ينقش فى خواتم الزواج؟

أورلانــدو: كلا ولكنى أستـعير إجاباتى من اللوحات المنسـوجة الملونة التى تُعَلَّقُ للزينة، مِنْ حيثُ استعرتَ أنت أسئلتك.

جـــاك: أنت سريع البـديهة! ولكن السرعـة سرعان ما تأتى بالإرهاق مـثلما حدث لأتلانتا! ألا جلسنا مـعًا فجعلنا نشكو حـبيبتنا الدنـيا وكل ما نعانيه من شقاء؟

أورلانــدو: لن ألوم حَيًّا يحيا فى هذه الدنيا سوى نـفسى، وأعيب ما فى نفسى من أخطاء أعرفها.

جـــاك: أكبر خطأ يعيبك أن غدوت عاشقًا.

أورلانــدو: ذلك لن أستبدل به أزكى فضائلك. لقد أَرْهَقْتَنِى.

جـــاك: أقسم إننى كنت أبحث عن مهرج مأفون فوجدتك.

أورلانــدو: لقد غَرِقَ فى الجدول. ما عليك إلا أن تنظر فيه فتراه.

جـــاك : لنْ أشهدَ إلا صورةَ ذاتى.

أورلانــدو : وهو ما أقول إنه مهرج مأفون أو لا شىء!

جـــاك : لنْ أمكثَ بعد الآن معك. وداعًا يا سنيور محب!

(يخرج چاك)

أورلانــدو : يسعدنى رحيلك. وداعًا يا مسيو مكتئب!

روزالنــد : (**جانبًا إلى سيليا**) سوف أحادثه حديث الخادم الوقح، وتحت هذا القناع أُمَثِّل دور يافع وغد! (**إلى أورلاندو**) هل تسمعنى يا ابن الغابة الصياد؟

أورلانــدو : بكل وضوح. ماذا تريد؟

روزالنــد : أرجوك قل لى كم الساعة الآن؟

أورلانــدو : يجب أن تسألنى فى أى وقت من النهار نحن، فليس فى الغابة ساعات.

روزالنــد : إذن ليس فى الغابة مخلص. إذ إن التنهد كل دقيقة والأنين كل ساعة كفيل بأن يحصى الوقت مثل الساعة فى مسار الزمن بأقدام الكسالى!

أورلانــدو : ولم لا تقول بأقدام العدائين المسرعة؟ أفلا يصح ذلك أيضًا؟

روزالنــد : على الإطلاق يا سيدى. تختلف سرعة سير الزمن باختلاف الأشخاص. سأخبرك من يتهادى الزمن معهم فى سيره، ومن يَخُبُّ بهم خَبًّا، ومن يركض بهم ركضًا، ومن يقف معهم ساكنًا.

أورلانــدو: قل: من يَخُبُّ معهم خبًّا؟

روزالنــد: أقسم إنه يخب خَبَبًا فى حالة العروس الصغيرة ما بين عقد قرانها ويوم زفافها. فإذا كانت المهلة لا تزيد عن أسبوع، غدا خبب الزمن ثقيلاً فأحست أنها سبع سنوات.

أورلانــدو: وبمن يتهادى الزمن فى سيره؟

روزالنــد: كاهن لا يعرف اللاتينية، وغنى غير مصاب بالنقرس! فالأول يسهل عليه النوم لأنه لا يستطيع الدراسة، والثانى يعيش هانئًا مرحًا لأنه لا يشعر بأى ألم! الأول لا يتحمل أثقال العلم التى تجلب النحافة وترهق البدن، والثانى لا يعرف عبء الفقر الثقيل المضنى. هذان يتهادى الزمن فى سيره معهما.

أورلانــدو: ومن الذى يركض الزمن معه؟

روزالنــد: مع لِصٍّ سِيقَ به إلى المِشْنَقَةْ. فرغم أنه يسير بأبطأ ما تستطيعه قدماه، فإنه يشعر أنه وصل إليها بسرعة أكبر مما ينبغى.

أورلانــدو: وبمن يقف الزمن ساكنًا؟

روزالنــد: بالمحامين فى العطلة، فإنهم ينامون ما بين الدورات القضائية، وعندها لا يدركون كيف يسير الزمن.

أورلانــدو: أين تقيم أيها الفتى الجميل؟

روزالنــد : مع هذه الراعيـة، أختى، هنا على مـشارف الغابة، فى مكان يشـبه الحاشية على قميص المرأة.

أورلانــدو : هل أنت من أبناء هذا المكان؟

روزالنــد : مثل الأرنب التى تراها تعيش حيث حَمَلَتْ أُمُّها فيها ووَلَدَتْها!

أورلانــدو : نبراتُ حديثكَ أرقُّ مما يكتسب فى مثل ذلك المسكن النائى.

روزالنــد : سمعتُ ذلك من كثير من الناس. ولكن الواقع أنه كان لى عَمٌّ ناسكٌ طاعنٌ فى السِّنِّ، وأنه عَلَّمنى أصـولَ الكلام، إذ كان فى شـبابه من رجال البلاط، واستقى منه الأخلاق الرفـيعة، وأصول التودد للمرأة، بعد أن وقع فى الحب هناك، وكنت أسمعه يلقى مـواعظ كثيرة تحذر منه، وأحمد الله على أننى لست امـرأة، حتى لا تمسنى خطايا اللهو الكثيرة التى اتهم بها جنس النساء كله بصفة عامة.

أورلانــدو : هل تذكر إحدى النقائص الرئيسية المدرجة فى لائحة اتهام المرأة؟

روزالنــد : لم تكن بينها نقيصـة رئيسية، بل كانت كلها متشـابهة كالعملات من فئة واحدة، فكل نقيصة تبدو بشعة حتى تأتى أُختُها ببشاعة مماثلة.

أورلانــدو : أرجوك عَدِّدْ بعضها.

روزالنــد : لا! لن 'أصرف' دوائى إلا للمرضى، إذ يسكن فى الغابة رجل يسئ إلى نباتاتنا الغَضَّـةِ بحفر اسم 'روزالند' على لحائها، ويعلِّقُ المدائح على الشجيرات البرية، وقصـائد الغزل على شجيرات العُلَّيق، وكلها

بالحق تؤله اسم روزالنـد. فإن قـدر لى أن أقـابل هذا الداعيـة إلى الأوهام، فسـوف أقدم له النصح المفيد، إذ يبـدو لى أن حُمَّى الحب تعتاده كل يوم.

أورلانـدو : إننى ذلك الذى تعـتاده رِعْـدَةُ حـمى الحب! فأرجـوك أن تصف لى علاجه.

روزالنـد : لا تبـدو عليك أىٌّ الأمارات التى وَصَـفَهـا عمى. إذ علمنى كـيف أكتشف العاشق وأعرف دلائله. وأنا واثـق أنك لست حبيسًا فى ذلك القفص المنسوج من الأَسَلِ.

أورلانـدو : وما دلائله التى حددها لك؟

روزالنـد : خَـدٌّ ناحل، وليس خَـدُّكَ ناحلاً، وعينٌ غـائرة تحف بهـا الخضـرة، وليست عينك كـذلك، وروح قلقة متقلبـة، وروحك ليست كذلك، ولحيـة غير مـشذبة، ولحيـتك مشذبة، ولكـنى أصفح عن ذلك، إذ تقتصـر على نصيب الأخ الأصغر فى اللحـية والدخل جميعًـا. كما ينبغى أن يكون جوربك يـتدلى بلا مِشَدٍّ يمسكه، وقبـعتك بلا شريط يَزِينُها، وأن تكون أزرارُ كُمِّكَ مفكوكة، ورباط حـذائك غير معقود، وكل شىء فيك يدل على التراخى والإهمال. ولكنك لست مثل هذا الرجل. بل إنك مهتم أشد الاهتمام بـأناقتك، كأنما تحب نفسك أكثر مما تحب شخصًا آخر.

أورلانـــدو: أيها الفتى الجميل! ليتنى استطيع إقناعك أنى عاشق.

روزالنـــد: تريدنى أن أصدق ذلك؟ الأيسر لك أن تُقْنِعَ من تحبــها بصدقك، فأنا واثق أن التصــديق أقرب لها من الاعتــراف بالحب. وهذه من المسائل التى تكذب فيها المرأة على ضميرها. لكننى أسألك بصدق: هل أنت الذى يعلق الأشعار على الأشجار حيث يتغنى بجمال روزالند؟

أورلانـــدو: أقسم لك أيهــا الشابُّ بِيَــدِ روزالند البيضــاء إننى هو، أى إننى ذلك المذكور التعس!

روزالنـــد: ولكن هل يبلغ حبك المدى الذى تصوره قوافيك؟

أورلانـــدو: لا قافيةَ ولا منطقَ يمكنهُ تصوير مدى حبى.

روزالنـــد: ما الحب غــير جنون، وأقول لك إن العاشق يســتحق أن يُلْقَى به فى غرفة مظــلمة وأن يُجْلَدَ مثل المجنون! أما لماذا لا يتلقى هــذا العقاب ولا يُشْفَى فهو أن الجنون مألوف إلى الحد الذى نرى معه من يَجْلِدُونَ العــاشِقَ عُشَّــاقًا أيْضًــا. ولكننى أزعم القدرة على الشــفاء بالمــشورة الصائبة.

أورلانـــدو: وهل سبقَ أن شفيتَ أحدًا بهذا الأسلوب؟

روزالنـــد: نعم، شفيتُ واحدًا وبالأسلوب التالى: جعلتُه يتخيل أننى حبيبته، أو معشوقتــه، وفَرَضْتُ عليه كل يوم أن يخطب ودى. وعندها كنت - وأنا الشاب ذو الأهواء - أبدو حــزينًا، أو مخنثًا، أو مــتقلب المزاج،

أو مشتاقًا ومحبًا، أو متعاليًا، صاحب أوهام، محاكيًا غيرى، ضحلاً، أتلَّوَنُ وأتغير، تفيض دموعى، أو تتدفق بسماتى، أقابل كل عاطفة بشىء ما، ولا أقابل غيابها بشىء على الإطلاق، إذ إن معظم البنين والبنات مخلوقاتٌ من هذا اللون، فكنت أحبه حينًا وأكرهه حينًا آخر، أُقْسِمُ على الإخلاص ساعةً ولا ألبثُ أنْ أَحْنَثَ بيمينى؛ أبكى من أجله آنًا وسرعان ما أَبْصُقُ عليه، وهكذا حتى صَرَفْتُ خاطبَ وُدِّى عن مِزَاجِ الحب المجنون إلى مزاج الجنون الحىّ، وهو نبذُ نَهْرِ الحياةِ الزاخرِ والعيشُ فى ركن منعزل كالرهبان. وهكذا شَفَيْتُهُ! وبهذا الأسلوب أتعهد أن أُطَهِّرَ كَبِدَكَ حتى تصبحَ مثلَ قلب الخروف السليم، وحتى لا تبقى فيها ذرة واحدة من الحب!

أورلانـدو: لكننى لا أود الشفاء أيها اليافع!

روزالنـد: سوف أشفيك! ما عليك إلا أن تدعونى روزالند وتأتينى فى كوخى كل يوم لتخطب ودى.

أورلانـدو: أقسم بحق حبى سوف أفعل. قل لى أين كوخك.

روزالنـد: اذهب معى وسوف أريك إياه. وأخبرنى ونحن فى طريقنا أين تقيم فى الغابة. هل نمضى؟

أورلانـدو: من كل قلبى أيها الفتى الصالح.

روزالنـد: لا لا! عليك أن تدعونى روزالند. هيَّا يا أختى، هل نذهب؟

(يخرج الجميع)

المشهد الثالث

(الغابة. يدخل تتشستون وأودرى ومن خلفهما يسير چاك دون أن يشعرا بوجوده)

تتشستون : أسرعى يا أودرى الكريمة - وسأتولى أنا تجميع معيزك التى تفرقت. هيًّا يا أودرى! ما رأيك؟ ألم توافقى بعد على الزواج منى؟ هل يرضيك مظهرى البسيط؟

أودرى : مظهرك؟ اللهم احفظنا! أى مظهر ذاك؟

تتشستون : كم يشبه حالى معك ومعيزك حال ذلك الشاعر الشهوانى الصادق أوڤيد، الذى نُفى ليعيش وسط القوط!

چـــاك : (جانبًا - إلى الجمهور) ياللمعرفة إنْ حَلَّتْ فى غير مسكنها! أسوأ من چوپيتر فى كوخ سقفه من القش.

تتشستون : عندما يتعذر فهم شِعْرِ إنسان، أو لا يَهِبُ اللهُ ذكَاءَ الإنسانِ ابنًا سابقًا لِسِنِّهِ، ألا وهو الفهم، فالشِّعْرُ يقتل السامع قتلاً أشدَّ إيلامًا من القتل فى غرفة ضيقة لعدم سداد ما عليه! بالحق، لكم أود لو أن الأرباب قد خلقتكِ شاعرية تفهمين الشعر!

أودرى : لا أدرى ما الشاعرية. أهى الصدق فى الفعل والقول؟ وهل الشعر صادق؟

تتشستون : لا! حقا! إذ إن أصدق الشعر أكذبه، لإغراقه فى الوهم! فالعشاق مغرمون بالشعر، ويمكننا أنْ نقول إنَّ الأيمان التى يحلفونها فى الشعر أيمان واهمة من حيث غرامهم.

أودرى : هل أتمنى إذن لو أنَّ الأرباب خلقتنى شاعرية أفهم الشعر؟

تتشستون: أتمنى ذلك حقًّا. فأنت تحلفين لى أنك شريفة. لكنك لو كنتِ شاعرة لاحتفظتُ ببعض الأمل فى أن تكونى كاذبة.

أودرى : ألا تَوَدُّنِى إذنْ أن أكون شريفة؟

تتشستون : لا أود ذلك حقًّا! إلا لو كنت قبيحة! لأن الشرف إذا اقترن بالجمال أصبح يشبه تحلية السكر بالشهد.

جــاك: (جانبًا) مهرج يحفل بالأفكار.

أودرى : يعنى! لستُ جميلة وأدعو الأرباب أن تجعلنى شريفة.

تتشستون: بالحق! فإضفاء الشرف على الدميمة القذرة إهدار له مثل وضع اللحم الطيب فى طبق قذر.

أودرى : لستُ قذرة وإن كنت أشكر الأرباب على أنى دميمة.

تتشستون: الحمد للأرباب إذن على دمامتك: وربما أتت القذارة فيما بعد. لكنْ، فليكنْ، فسوف أتزوجك قطعًا. ومن أجل هذا قابلتُ السير أوليفر مارتكست، كاهن القرية المجاورة، الذى وعد بمقابلتى فى هذا المكان من الغابة وعقد قراننا.

جــاك: (جانبًا) يسعدنى أن أشهد هذا اللقاء.

أودرى : إذن أدعو الأرباب أن تهبنا السرور!

تتشستون : آمين. للرجل إذا كان هياب القلب أن يتردد ويتعثر، فليس عندنا

معبدٌ سوى الغابة، ولا جمهورُ كنيسةٍ إلا الظباء ذوات القرون! ولكن ما ضَـرَّ أنْ يكون الحال كـذلك؟ تشجع يا فـتى! فإذا كـانت القرون كريهة فـإنها لازمة. وقد قـيل إنَّ الإنسان قد يجهل مـدى ما يملكه. صـحيح. وكم من رجل لديه قـرونٌ حسـنةٌ ويجهل قـدرها. يعنى! فلتكنِ المهـرَ الذى تَدْفَعُـه زوجتـه ولـم يكْتَسِـبْه. القـرون؟ للفـقراء وحدهم؟ لا لا! إن أعـظم الظباء تتـمتع مثل الظـباء النحيلـة بقرون- كبيرة. هل العزب إذن فى نعـيم؟ لا! فإذا كانت المدينة ذات الأسوار أعظم من القرية، فإن جبهة المتـزوج أشرف من جبهة العزب التى لا قرونَ بها. وبقـدر ما يكون التحصينُ أفضل من العـجز عن الدفاع، يكون وجودُ القرنِ أثمنَ من غيابه.

(يدخل السير أوليفر مار-تكست)

ها قد أتى السير أوليفر مار-تكست. مرحبًا بك يا سير أوليفر. هل تنتهى من أمرنا هنا تحت هذه الشجرة أم نذهب معك إلى كنيستك؟

مارتكست: ألا يوجد هنا من يَهِبُ المرأةَ لك؟

جـــاك: (جانبًا) لنْ أقبلها هِبَةً من أى رجل.

مارتكست: بالحق لابد أن يهبها أحد وإلا كان الزواج باطلاً.

(يخرج جاك من مخبئه)

جـــاك: (يتقدم منهما) استمر استمر. سوف أهبها أنا.

تتشستون: مساء الخيـر يا أستاذ "ما اسمه"! كيف حالك يا أستـاذ؟ ما أسعدنا

بلقـائك. جـزاك الله خيـرًا عن لقـائنا الأخيـر. أنا بالغ السـرور أن رأيتُك. إنها لعبةٌ ستملِكُها يمينى هنا يا سيدى! أرجوك البس قبعتك.

جـــــاك : هل ستتزوج أيها المهرج؟

تتشستون : مثلما للثور نِيـرٌ فى عنقه، وللحصان لجامٌ فى فمـه، وللصقر جَرَسٌ فى رجله، للرجل شـهواتُه. ومثلمـا تتلاقى مناقـير الحمـام، تتلاقى شفاهنا بالقران.

جـــــاك : وهل تقبلُ وأنـت رجل رفيعُ النشأة أن تتـزوجَ تحت شجـرةٍ مثل أى متسول؟ اذهب إلى الكنيسة واطلب كاهنًا صالحًا يبين لك ما الزواج. لن يربط بينكما هذا الشخص إلا كـما يَصِلُ ما بين ألواح الخشب فى الجدار، ثم يتضح أن أحدكمـا قد انكمش مثل لوح الخشب الذى لم يُجَفَّفْ، فإذ به يتقوس ويلتوى، ثم يلتوى!

تتشستون : لقد اسـتقر رأيى عليه، وأفـضل الزواج على يديه على الزواج على يَدَىْ أىِّ شخص آخر. فمن المحتمل ألا يَعْقِدَ عَقْدَ قرانٍ صحيحٍ بيننا، فإذا لم يكن عقدُ زواجى صحيحًا وجدتُ ذَرِيعَةً طيبةً فيما بَعْدُ لهجر زوجتى.

جـــــاك : اصْحَبْنِى
فَأَكُونُ المُرْشِدَ لَكْ!

تتشستون : هيَّا يا حبِّى يا أُودْرِى الحُلْوَهْ

لابُدَّ لَنَا أنْ نَتَزَوَّجَ كىْ لا نَكْبُو كَبْوَةْ
ووَدَاعًا يا أُولِيفَرْ يا رَجُلَ التَّقْوَى
لَمْ أَقُلِ الآنْ

(وهو يرقص ويغنى)

يا عَـذْبَ المَعْشَـرِ يا أُولِيـفَـرْ
يا حَـسَنَ الوَجْـهِ أيا أُولِيـفَـرْ
لا تَتْـــرُكْـنَا مِـــنْ خَلْفِـكْ
بل قلتُ
امْضِ لِحَـــالِ سَـــبِـيـلِكْ
وأقــولُ لَكَ انْـصَـــرِفِ الآنْ
لَنْ تَكتُـبَ لى عَـقْـــدَ قِـرَانْ

(يخرج تتشستون مع أودرى وچاك)

مارتكست: وذَاكَ لاَ يُهِمُّنِى!
لَنْ يَسْتَطِيعَ أىُّ وَغْدٍ مِنْ ذَوِى الأَهْوَاءْ
صَرْفِى بِسُخْرِيَةٍ عَنِ الرِّسَالَةِ التى أُؤَدِّيها.

(يخرج)

المشهد الرابع

(تدخل روزالند فى ملبس جانيميد وسيليا التى تدعى الآن إليانا)

روزالند: لا تكلمينى أبدًا، فسوف أبكى!

سيليا: ابْكِ أرجوك ولكن تكرمى بالنظر فى أن الدموع لا تليق بالرجال.

روزالند: ولكنْ أليس عندى ما يبرر البكاء؟

سيليا: بل خير مبرر يطلبه المرء! ابكِ إذن!

روزالند: لونُ شعرهِ نفسُه لونُ الخِداع.

سيليا: أشدُّ حـمرةً من لونِ شَعْرِ يهـوذا. وأقسمُ إنَّ قبـلاتهِ من بنات يهوذا الخائن.

روزالند: بالحقِّ لونُ شعره جميل.

سيليا: لونٌ رائع - لا يَفْضُلُ لونٌ لونَ الكستناء.

روزالند: وتقبيله عامر بالقداسة، كملمس الخبز المقدس.

سيليا: لقد اشترى شَفَتَيْنِ طاهرتين من ديانا ربة العفة! وما قبلاتُ الراهباتِ، أخواتِ الشتاءِ، بأشدَّ وَرَعًا! فثلوجُ العفة نفسُها فيها.

روزالند: لكنْ لماذا حَلَفَ بأنْ يأتى هذا الصباحَ ولم يَأْتِ؟

سيليا: لا قَطْعًا لا صِدْقَ لديه.

روزالند: هل ترين ذلك؟

سيليا: نعم. أعتقـد أنه ليس نشالاً أو لص خيول! أما من حـيث صدقُهُ فى

الحب فأعتقد أنه أجوفُ ومُقَعَّرٌ مثل الكأس المغطاة أو البندقة التى نخرها السوس.

روزالند : غَيْرُ مخلصٍ فى حبه؟

سيليا : بل مخلصٌ حين يحب، لكننى أعتقد أنه لم يعرف الحب بعد.

روزالند : لقد سمعتِه أنت يُقْسِمُ صراحةً إنه محب.

سيليا : كان ذلك بالأمس! وإلى جانبِ هذا فإن القَسَمَ الذى يُقْسِمُهُ العاشق لا يزيد صدقًا عن فاتورة حساب الساقى، فكل منهما يؤكد صحة حسابٍ كاذبْ. إنه هنا فى الغابة ملازمٌ لوالدك الدوق.

روزالند : قابلتُ الدوقَ يومَ أمْس، وتحادثتُ طويلاً معه. سألنى عن حَسَبِى ونَسَبِى فقلتُ إنه لا يَقِلُّ شَرَفًا عن حسبه ونسبه، فإذا به يضحك ويتركنى أمضى. لكنْ لماذا نتكلم عن الآباء وأمَامَنا رجلٌ مثل أورلاندو؟

سيليا : إنه رجلٌ ظاهرُ الجاذبية! يكتبُ أَشْعَارًا جذابة، ويقول ألفاظًا جذابة، ويحلف أيمانًا جذابة، ويحنَثُ فيها حِنْثًا جذابًا كأنما يُلْقِى الحربةَ لا بالسنان ولكن بالعَرْض على قلب حبيبته، مثل الفارس الساذج الذى لا يَنْخُسُ فَرَسَهُ إلاَّ من جانب واحد، فيكسر رمحه بشهامة الأغبياء! ولكن كل ما يفعله الشباب وتقوده الحماقة جذاب!

(يدخل كورين)

من هذا القادم

كــــورين : مَوْلَاى ومَوْلَاتِى! ما أَكْثَرَ ما كانَ اسْتِفْسَارُكُما
عَنْ ذَاكَ الرَّاعِى الشَّاكِى مِنْ أَلَمِ الحُبِّ،
ولَقَدْ شَهِدَتْهُ عُيُونُكُما إذْ كُنَّا نَجْلِسُ فَوْقَ الكَلأِ
وكَانَ العَاشِقُ مُنْهَمِكًا فى الغَزَلِ بِمِحْبُوبَتِه
الرَّاعِيَةِ الْمُتَعَالِيَةِ عَلَيْه.

سيليـــــا : وإِذَنْ مَاذَا حَدَثَ لَهُ؟

كــــورين : إنْ كَانَتْ أَيُّكُما تَرْغَبُ فى رُؤْيَةِ عَرْضٍ مِنْ دُنْيَا الواقِعِ
ما بَيْنَ مُحَيَّا الحُبِّ الصَّادِقِ ذى اللَّوْنِ الشَّاحِبِ
والوَجْهِ الْمُتَوَهِّجِ بالحُمْرَةِ مِنْ صَلَفٍ وصُدُودٍ وتَعَالٍ
هَيَّا لِمَكَانٍ غَيْرِ بَعِيدٍ وسَأُرْشِدُ مَنْ تَرْغَبُ فى رُؤْيَةِ هذَا الْمَشْهَدْ.

روزالنـــد : هَيَّا نَذْهَبْ! رُؤْيَةُ أىِّ العُشَّاقِ غِذَاءٌ لِلْعُشَّاقْ!
هَيَّا! أَرْشِدْنَا لِمَكَانِ المَشْهَدِ وسَأُثْبِتُ لَكْ
أَنِّى سَأُشَـارِكُ خَيْرَ مُشَارَكَةٍ فِيـه أَمَامَكْ

(يخرج الجميع)

المشهد الخامس

(الغابة - يدخل سيلفيوس وفيبى)

سيلفيوس: 'فيبى' حَبِيبَتِى! كَفَاكِ صَدًا لِى! لا تُظْهِرِى احْتِقَارًا لِى!
بَلْ أَنْكِرِى هَوَاكِ لى ولكنْ دُونَ قَسْوَةٍ مَرِيرَةْ!
فإنَّ ذلكَ الجَلاَّدَ صَاحِبَ القَلْبِ الذى قَسَا مِنْ
طُولِ ما رآهُ مِنْ مَشَاهِدِ الإعْدَامِ لا يَهْوِى بِبَلْطَتِهْ
على رِقَابِ مَنْ ذَلَّتْ رِقَابُهُمْ أَمَامَهُ
مِنْ قَبْلِ أَنْ يَعْتَذِرْ! هَلْ تُصْبِحِينَ أَقْسَى مِنْ رَجُلْ
يَقُومُ رِزْقُهُ علَى إرَاقَةِ الدِّمَاءْ؟

(تدخل روزالند فى مظهر جانيميد مع سيليا فى هيئة إليانا، ومع كورين ويختبئ الجميع عن العاشقين ليسمعوهما خلسة)

فيبـــــى: لا أَبْغِى أنْ أَغْدُوَ جَلاَّدًا لَكْ!
وأنَا أَتحَاشَاكَ لكَىْ لا أُوذِيكْ!
تُخْبِرُنِى أنَّ عُيُونِى قَتَّالَةْ! قَوْلٌ لا شَكَّ طَرِيفْ
إذْ يُحْتَمَلُ كَثِيرًا أنَّ عُيُونَ الإنْسَانْ
- أَضْعَفَ وأَرَقَّ الأَعْضَاءْ
مَنْ تُغْلِقُ جَفْنَيْهَا جُبْنًا خَوْفًا مِنْ ذَرَّاتِ هَبَاءْ -
قد تُدْعَى طَاغِيَةً أوْ قَاتِلَةً أو سَفَّاحَةْ!

وأنَا أَعْبِسُ فى وَجْهِكَ مِنْ أَعْمَاقِ فُؤَادى
فإذا كانَتْ عَيْنَاىَ أنَا تَقْدِرُ أنْ تَجرَحَ فَلْتَقْتُلْكَ الآنْ!
الآنَ تَظَاهَرْ بالإغمَاءْ! هَيَّا! فَلْتَطْرَحْ نَفْسَكَ أَرْضًا
أوْ إنْ لَمْ تَقْدِرْ فالعَارُ عَلَيْكَ العارْ!
لا تَكْذِبْ أوْ تَزْعُمْ أنَّ عيونى قَتَّالَةْ.
أَرِنى الآنَ جُرُوحَ عُيونى فِيكْ!
إنْ تَخْدِشْ نَفْسَكَ أَصْغَرَ خَدْشٍ وبِدَبُّوسٍ يَتْرُكْ
خَدْشُكَ نُدْبَةْ! إنْ تَسْتَنِد الآنَ إلى شَجَرَةِ شَوْكِ
فَسَيَبْقَى فى رَاحَةِ كَفِّكَ أَثَرٌ لِلضَّغْطِ وجُرْحٌ
بادٍ لَحَظَاتٍ مَعْدُودَةْ! لكنَّ عُيُونى
– ولَقَدْ أَطْلَقْتُ عَلَيْكَ سِهَامَ عُيُونى – لَمْ تَجْرَحْكَ!
لكنِّى لَسْتُ بِوَاثِقَةٍ أنَّ عُيُونًا قادِرَةً أنْ
تَجرَحَ تَفْتَقِرُ إلى القُوَّةْ!

سيلفيوس: يا فِيبِى يا حُبِّى! لوْ كُتِبَ عَلَيْكِ لِقَاءٌ –
وَعَسَى ألاَّ يَتَأَخَّرَ ذلكَ – مَعَ سُلْطَانِ الحُبِّ بِخَدٍّ نَاضِرْ
فَلَسَوْفَ تَرَيْنَ جِراحَ الحُبِّ الخَافِيَةَ وقدْ
حَفَرَتْها أَطْرَافُ سِهَامِ الحُبِّ الحَادَّةْ!

فيبــــى: وريْثَمَا يَحِينُ ذلِكْ.. لا تَقْتَرِبْ مِنِّى!

وعِنْدَمَا يَحِينُ ذلكْ. . . فَلَنْ أُمَانِعَ إنْ
سَخِرْتَ أوْ حَجَبْتَ عَنِّى كُلَّ عَطْف!
لأنّنى لَنْ أُبْدِىَ الإشْفَاقَ حتَّى ذلكَ المَوْعِدْ!

روزالنـــد: (تتقدم منها) قُولِى لِمَاذَا لَوْ سَمَحْتِ؟ مِنْ أىِّ أُمٍّ جِئْتِ حتَّى
تَشْتُمِى وتَشْمَتِى بالبُؤَسَاءْ – فى الوَقْتِ نَفْسِهْ؟
ما ضَرَّ أنْ تكونى غَيْرَ ذَاتِ حُسْن!
(حَلَفْتُ إنِّى قد عَجَزْتُ أنْ أَرَى مِنَ الجَمَالِ فِيكِ مَا
يُغْنِى عَنِ الضِّيَاءِ عِنْدَمَا نَأْوِى إلَى المَضَاجِعْ)
وهَلْ لِذَا لاَ بُدَّ مِنْ هذَا التَّعَالِى وانْعِدَامِ الشَّفَقَةْ؟
إنْ لَمْ يكُنْ فَما مَعْنَاهْ؟ وما دَلاَلَةُ النَّظَراتِ لِى؟
إذْ لاَ أرَى مَزِيدًا فيكِ عَنْ بِضَاعَةٍ مُعْتَادَةٍ
مِنْ صُنْعِ هذِهِ الطَّبِيعَةْ! اللهُ يَحْفَظُنَا!
إنىِّ أَظُنَّ أنَّهَا تَرْمِى شِبَاكَها أَيْضًا عَلَى عَيْنَىَّ!
بِالحَقِّ لا يا ذَاتَ كِبْرٍ ودَلاَلْ! لا تَأْمَلِى فى ذَاكَ قَطْ!
لَنْ يَسْتَطِيعَ حَاجِبَاكِ الفَاحِمَانْ. . ولا سَوَادُ شَعْرِكِ الحَرِيرِى
ولا عُيُونكِ الكَحْلاَءُ أو خُدُودُكِ البَيْضَاءُ أَسْرِى
فَأُصْبِحَ الذَّلِيلَ فى عِبَادَتِكْ! يا أَيُّها الرَّاعِى المُغَفَّلُ
كَيْفَ تَتْبَعُ ظِلَّهَا كأنَّكَ العَوَاصِفُ التى

هَبَّتْ مِنَ الجَنُوبِ بالضَّبَابِ تَزْفِرُ الرِّيَاحَ والمَطَرْ!؟
وَسَامَةُ الرِّجَالِ فِيكَ تَعْلُو أَلْفَ مَرَّةٍ علَى
حُسْنِ الأُنُوثَةِ عِنْدَهَا! إنَّ المُغَفَّلِين مِنْ أَمْثَالِكْ
هُمُ الذينَ يَمْلَؤُونَ دُنْيَانَا بِأَطْفَالٍ قَبِيحَةْ!
ولَمْ تَقُلْ لَهَا مِرآتُها، بَلْ أَنْتَ، إِنَّها جَمِيلَةْ!
أَنْتَ الذى جَعَلْتَها تُحِسُّ نَفْسَهَا أَبْهَى وأَجْمَلَ
مِنْ حَقَائِقِ المَلاَمِحِ التى تَرَاهَا عَيْنُها!
ولكِنِ اعْرَفِى مَنْ أَنْتِ يا فَتَاةْ! بَلْ فَارْكَعِى وصَلِّى
ثم صُومِى لِلإلهِ شُكْرًا أنْ حَبَاكِ حُبَّ هذَا الصَّالِحِ!
لا بُدَّ لِى مِنْ هَمْسَةِ الصَّدِيقِ فى أُذُنِكْ:
بِيعِى بِضَاعَتَكِ.. مِنْ قَبْلَ أنْ تَبُورْ! فَلَيْسَ كُلُّ سُوقٍ يَطْلُبُكْ!
ولْتَطْلُبِى صَفْحًا مِنَ الرَّجُلْ.. وبَادِليهِ الحُبَّ واقْبَلِى ما يَعْرِضُهْ!
إذْ لا أرَى شَرًّا يَفُوقُ شَرَّ سَاخِرٍ سَخَرْ!
خُذْهَا إِلَيْكَ أَيُّها الرَّاعِى! إِلَى اللِّقَاءْ!

فيبـــــى: يا أَيُّها الشَّابُّ الرَّقِيقُ لا تُمْسِكْ عَنِ التَّأْنِيبِ عَامًا كَامِلاً!
فى السَّمْعِ تَأْنِيبُكَ أَحْلَى مِنْ تَغَزُّلِهْ!

روزالنـــد: (جانبًا) يحب الراعى فيك سوء طبعك، وســوف تهوى فيبى غضبى!
إن كان الأمر كذلك فكلما عَبَسَتْ فى وجهه، رميتُها بألفاظ مريرة!
(إلى فيبى) لماذا تنظرين هكذا إلىّ!

فيبـــــى: ليس لأىِّ شَرٍّ أُضْمِرُهُ.

روزالنـــد: أَرْجُوكِ ألاَّ تَعْشَقِينِى! فإنَّنِى أَشَدُّ كِذْبًا مِنْ
شَوَارِدِ الأَيْمَانِ يَحْلِفُها السُّكَارَى! كما أُضِيفُ إنَّنِى لَسْتُ أُحِبُّكِ.
(إلى سيلفيوس) إنْ شِئْتَ مَعْرِفَةً بِمَنْزِلِى فإنَّهُ مُجَاوِرٌ
لحَقْلِ زَيْتُونٍ قَرِيبٍ مِنْ هُنَا. فَهَلْ سَنَمْضِى الآنَ يا أُخْتِى؟
يا أَيُّها الرَّاعِى اجْتَهِدْ فى خَطْبِ وُدِّهَا! هَيَّا بِنَا يا أُخْتِى.
وأَنْتِ يا رَاعِيَةُ. . تَلَطَّفِى وأَقْلِعِى عَنِ التَّعَالِى عَنْ غَرَامِهْ.
إنْ كـــانَ كُـــلُّ النَّاسِ مُبْصِـــرِينَ نَاظِـــرِيْن
لمْ تَخْدَعِ الأَبْصَارَ شَخْصًا مِثْلَ ذَلِكَ المِسْكِينْ!
هَيَّا إلىَ أَغْنَامِنَا.

(تخرج روزالند مع سيليا وكورين)

فيبـــــى: رَحِـــمَ اللهُ الرَّاعِـــى! مـا أَبْدَعَ شِعْرَهْ
الآنَ أرَى مِصْـــدَاقَ مَقُـــولَتِهِ الــدُّرَّةْ
مَنْ ذَا عَشِقَ ولَمْ يَعْشَقْ مِنْ أَوَّلِ نَظْـــرَةْ

سيلفيوس: حَبِيبَتِى فيبى!

فيبـــــى: نَعَمْ؟ ماذا تَقُولُ سِيلْفْيُوسْ؟

سيلفيوس: حَبِيبَتِى فِيبِى! لِتُشْفِقِى عَلَىَّ!

فيبـــــى: إذَنْ أَقُولُ إنِّى فى أَسىً لحَالِكْ.

سيلفيوس: أنَّى يتأسَّى المَرْءُ يكونُ الفَرْحُ قَرِيبًا
إنْ كُنْتِ تَأَسَّيْتِ لآلاَمِى فى الحُبّ
فَهَبِينى حبَّكِ تَقْضِى بالحَقِّ علَى كُلِّ أسىً وألَمْ!

فيبــــى: حبِّى لَكَ حُبُّ الجَارِ لجَارِهْ. أفَلا يَقْضِى الدِّينُ بِهَذَا؟

سيلفيوس: وَدِدْتُ لَوْ أفوزُ بِكْ!

فيبــــى: ألَيْسَ ذَاكَ مِنْ بَابِ الطَّمَعْ؟ يا سِيلْفِيُوسْ!
قد كنتُ ذاتَ يَوْمٍ أبْغَضُكْ
حتَّى وإنْ لَمْ يَعْنِ ذاكَ أنَّنِى أُحبُّكْ. لكنْ!
ما دُمْتَ بارِعَ الحَدِيثِ فى شُئُونِ الحُبِّ هكذا
فَقَدْ وَجَدْتُ صُحْبَتَكْ (ولَمْ أكُنْ أُطِيقُها مِنْ قَبْلُ)
مُحْتَمَلَةْ! وسَوْفَ أسْتَعِينُ فى بَعضِ المَهَامِّ أيْضًا بِكْ. لكنْ!
لا تَنْتَظِرْ مِنِّى مُكَافَآتٍ غَيْرَ فَرْحَتِكْ
بأنَّكَ الذى يُؤَدِّى هذِهِ المَهَامَّ لِى!

سيلفيوس: بَلَغَ الحُبُّ بِقَلْبِى كُلَّ كَمَالٍ وقَدَاسَةْ
وبَلَغْتِ الذِّرْوَةَ أنْتِ بِصَدِّكِ وجَفَائِكْ
حَتَّى أنِّى أتَصَوَّرُ أنِّى حُزْتُ حَصَادًا أوْفَرَ
إنْ لُمْلَمْتُ شَتَاتَ سَنَابِلِ قَمْحٍ مُتَكَسِّرَةٍ
بَعْدَ حَصَادِ الرَّجُلِ لأصْلِ المَحْصُولْ!

يكْفِى أنْ أشْـهَدَ مِنْكِ البَسَمَاتِ العَارِضَةَ لِتُمْسِكَ رَمَقِى!

فيبـــــى: هَلْ تَعْرِفُ الشَّابَّ الذى حَادَثَنِى مُنْذُ قَلِيلْ؟

سيلفيوس: لا أَقُولُ خَيْرَ مَعْرِفَةْ. لكنَّنِى قَابَلْتُهُ كَثِيرًا
إذْ إنَّهُ اشْتَرَى الكُوخَ الكبيرَ والأَرَاضِى حَوْلَهُ
هُنَا مِنَ العَجُوزِ مَالِكِهَا القَدِيمْ.

فيبـــــى: لا تَتَصَوَّرْ أنِّى أَهْوَاهُ وإنْ كُنْتُ طَلَبْتُهْ!
ليسَ سِوَى وَلَدٍ فَظٍّ! وَلَوَ انَّ التَّعْبِيرَ لَدَيْهِ بَارِعْ!
لكنْ ماذَا أكْتَرِثُ لأَلْفَاظٍ؟ إلاَّ أنَّ الأَلْفَاظَ لَتَنْجَحُ
إنْ كانَ المُتَحَدِّثُ يُرْضِى السَّامِعْ!
الشَّابُّ وَسِيمْ. ووَسَامَتُهُ لَيْسَتْ فَائِقَةْ.
لكنْ مُتَعَالٍ قَطْعًا. إلاَّ أنَّ تَعَالِيهِ يُنَاسِبُهُ
سيكونُ جَمِيلَ الطَّلْعَةِ عِنْدَ رُجُولَتِهِ. أفْضَلُ ما فِيهِ
وَجْهُهْ! ما إنْ أدْمَانِى جُرْحُ لِسَانِهْ
حتَّى الْتَأَمَ الجُرْحُ بِسِحْرِ العَيْنَيْن
لَيْسَ عَظِيمَ الطُّولْ. لكنْ يُعْتَبَرُ طَوِيلاً فى هذِى السِّنّْ.
السَّاقُ لَدَيْهِ لَيْسَتْ فَائِقَةْ. لكنْ حَسَنَةْ.
الحُمْرَةُ فى شَفَتَيْهِ فَاتِنَةٌ
أنْضَجُ شَيْئًا ما والوَهَجُ بها أكْبَرُ مِنْ حُمْرَةِ خَدِّهْ.

كانَ الفَارِقُ فَرْقًا بَيْنَ القَانِى والوَرْدِىِّ

إذا شَابَ الوَرْدِىَّ بَيَاضٌ نَاصِعْ. بَعْضُ الفَتَيَاتِ إذَا

شاهَدْنَ الشَّابَّ أيَا سِيلْفُوسْ

وفَحَصْنَ الجَسَدَ كَفَحْصِى إيَّاهُ تَفْصِيلاً

لَوَقَعْنَ بِحُبِّ اليَافِعِ أو كِدْنَ يَقَعْنَ! لكِنِّى

لا أَهْوَاهُ ولا أَكْرَهُهُ وإنْ كانتْ أَسْبَابِى

تُرْجِحُ كِفَّةَ كُرْهِى عَنْ كِفَّةِ حُبِّى!

إذْ ما شَأْنُ الشَّابِّ بِأَمْرِى حَتَّى يَنْتَقِدَ سُلُوكِى؟

قالَ بأنَّ عُيُونِى سَوْدَاءُ وشَعْرِى أَسْوَدُ

وكَذَلِكَ أذْكُرُ أنَّ اليَافِعَ حَقَّرَ مِنْ شَأْنِى

إنِّى أَعْجَبُ كَيْفَ إذَنْ أَحْجَمْتُ عَنِ الرَّدِّ عَلَيْهِ!

لكنَّ المَوْقِفَ لَمْ يَتَغَيَّرْ: لَيْسَ الإحْجَامُ بَدِيلاً عَنْ رَدِّى الآنْ!

فسأكتبُ للشابِّ خِطَابًا يَحْفِلُ بالتَّوْبِيخِ اللاَّذِعْ

وسَتَحْمِلُهُ أنتَ إلَيْه. هَلْ تَقْبَلُ يا سِيلْفُوسْ؟

سيلفيوس: وبِكُلِّ سُرُورٍ يا فِيبى.

فيبـــــى: وسأكتُبه فورًا! فالمادَّةُ جاهزةٌ فى ذِهْنى وبوُجْدَانِى

وسَتَغْدُو كَلِمَاتِى لاَذِعَةَ الوَقْعِ على إيجازِ بَيَانِـــى

هَيَّا نَمْضِى يا سِيلْفُوسْ.

(يخرجان)

الفصل الرابع

المشهد الأول

(الغابة. تدخل روزالند المتنكرة فى زى جانيميد وسيليا التى تسمى نفسها إليانا، مع چاك)

چـــاك: أرجوك أيها الشاب الجذاب، زدنى معرفة بك.

روزالنـــد: يقولون إنك رجل مكتئب حزين.

چـــاك: هذا صحيح. وأنا أحب ذلك خيراً من الضحك.

روزالنـــد: إن التطرف فى هذا أو ذاك ذميم، والمتطرف يعرض نفسه للانتقاد من الجميع أكثر مما يتعرض السكارى.

چـــاك: من الخير أن يحزن الإنسان ولا ينطق.

روزالنـــد: إذن فمن الخير أن يصبح عموداً من الخشب!

چـــاك: ليس اكتئابى مما يصيب العلماء، من حسد وتنافس، ولا الموسيقيين، من تهويماتهم وأوهامهم، ولا رجال البلاط، من التفاخر والزهو، ولا الجنود من الطموح، ولا المحامين من اغتنام الفرص، ولا النساء من التزين المتحذلق، ولا العاشق من هذا كله، ولكن اكتئابى من نوع فريد خاص بى، يتركب من عناصر كثيرة مستخرجة من أشياء كثيرة،

بل مما اكتسبته من خبرات منوعة من رحلاتى، وعندما أتفكر فيها، أجد أن تأملى يغشانى بغلالة من حزن بالغ التقلب فى طبعه.

روزالند : أنت رحالة إذن! أقسم أن مبررات حزنك قوية. لكننى أخشى أن تكون قد بعت أراضيك لتشاهد أراضى الآخرين. فإذا شاهدت الكثير ولم تملك شيئًا أغنيت عينيك وأفقرت يديك!

جاك : لا بل إننى كسبت خبرتى!

(يدخل أورلاندو)

روزالند : وخبرتك تدفعك إلى الحزن. إنى لأوثر أن يكون لى مهرج يثير فرحى من خبرة تثير حزنى - فما بالك بمشقة السفر لاكتسابها!

أورلاندو : صَبَاحَ خَيْرٍ وهَنَاءٍ رُوزَلِنْدُ يا عَزِيزَتِى.

جاك : لا لا! إذن حفظكما الله إن كنتما ستتحدثان بالشعر المرسل!

(يخرج جاك)

روزالند : إلى اللقاء يا مسيو رحالة! احرِصْ على اللَّثْغَةِ فى كلامك وارتداء الحُلَلِ الغريبة! هَوِّنْ من شأن مَحَاسِنِ وطنك جميعًا! تخل عن حبك لأُصُولِكَ حتى لتكاد تقول يا رب لِمَ خَلَقْتنى على هذه الصورة، وإلا لنْ أتصورَ أنك ركبت الجندول! **(إلى أورلاندو)** كيف حالك يا أورلاندو؟ أين كنت طيلة هذه المدة؟ أنت عاشق؟ إذا خدعتنى خُدْعَةً أخرى كهذه فلا أريد أن يقع بصرى عليك أبدًا.

أورلانــدو: حبيبتى روزالند الجميلة! إنى أتيت فى غضون ساعة من موعدى.

روزالنــد: تتأخر ساعة عن موعدِ غـرامىٌ؟ إنَّ من يقسم الدقيقة إلى ألف جزء، ثم يتأخر جزءًا واحدًا من الألف من هذه الدقـيقة عن موعد غرامى، يُقَالُ إنَّ رَبَّ الحُبِّ قد ألقى القبض عـليه، وإن كنت أؤكد أن قلبه لمْ يُصَبْ بسهام الحب!

أورلانــدو: الصفح عزيزتى روزالند.

روزالنــد: نعم، إذا تأخرت على هذا الـنحو بعد ذلك فـلا أريد أن يقع بصرى عليك. والأفضل أن يخطب ودى حلزون.

أورلانــدو: حلزون؟

روزالنــد: نعم حلزون، فإنه رغم بطء قـدومه يحمل بيـته، وهو قوقعـةٌ، فوق رأسه، وهذا فى رأيى مَهْرٌ أفـضلُ مما تستطيع تقديمه أنت لأى امرأة. وإلى جانب هذا فهو يأتى بمصيره معه.

أورلانــدو: وما ذاك؟

روزالنــد: القرنان طبـعًا! وهما اللذان تَمُنُّ الزوجـةُ على أمثالك بهـما. ولكنه يأتى مسلحًا بما كُتب له ويحول دون الافتراء على زوجته.

أورلانــدو: الفضيلة لا تأتى بالقرون وحبيبتى روزالند فاضلة.

روزالنــد: وأنا حبيبتك روزالند.

سيليــا: يسره أن يدعوك بهـذا الاسم، ولكن لديه روزالند أخرى ذات صورة

أجمل منك.

روزالند: هيا! اخطبْ ودى وبثَّنِى غـرامك! فمزاجى الآن مزاج العطلة الهـانئة ومن المحتمل أن أستجيب لك. ماذا عساك أن تقول لى الآن لو كنتُ أنا حبيبتَكَ روزالند حقًّا وصدقًا؟

أورلاندو: كنت أُقَبِّلُهَا قبل أن أتكلم.

روزالند: لا! الأفضل أن تتكلم أولاً، فـإذا تعثرت ولم تجد مـا تقوله، أمكنك أن تنتـهز الفـرصة لتـقبيـلى. والخطيب المصقع عندمـا تنفد كلمـاته يبصق، والعـاشق عندما تنفد أفكاره (وقـانا الله ذلك) لن يجد بديلاً خيرًا من التقبيل.

أورلاندو: وكيف إن أَنْكَرَتْ عليه القُبلة؟

روزالند: إذن تجبرك على التوسل إليها فيبدأ موضوع جديد.

أورلاندو: من ذا الذى تنفد أفكاره أمام فتاته المحبوبة؟

روزالند: ذلك أنت وأقسم! أعنى لو كـنتُ فتاتَكَ وإلا ظننتُ أن عـفتى أعظمُ من ذكائى ومهارتى!

أورلاندو: تعنين أخرج عن خطبتى ودك؟

روزالند: لم تخرج مما ترتديه وإن خرجت عن طلب الود. ألست أنا حـبيبتك روزالند؟

أورلاندو: يسرنى بعض السرور أن أقول إنكَ هى، لأننى سوف أتحدث عنها.

روزالنـــد: إذن، ما دمتُ تقمصتُ شخصيتها، أقول إننى أرفضك.

أورلانـــدو: وإذن، أقول بشخصى الحقيقى، إننى أموت!

روزالنـــد: كلا بالحـق! وَكُلْ من يموت نيابة عنك. هذه الدنيـا المسكينة عـمرها يقرب من ستة آلاف عـام، وعلى امتداد هذا الزمن الطويل، لـم يمت أحد بشـخصـه فى سبـيل الحب! أما طرويلوس فـقد هَشَّـمَتْ رأْسَهُ هِرَاوَةٌ فى يد إغريقى، ولكنه فـعل كل ما فى طوقه حـتى يموت قبل ذلك، وهو نموذج من نماذج الحب الصـادق. وأما ليـاندر فكان يمكن أن يعيش سنـوات كثيـرة هنيئة، ولو اعـتزلت حـبيبـتُه هيـرو الدنيا وتَرَهْبَنَتْ، لولا أنه ذهب فى ليـلة صيف دافـئة ليـستـحم فى ميـاه الدردنيل، ذلك الشـاب الصالح، فـأصـابه تقلص عضلى، وغَـرِق! والمؤرخون الأغـبياء فى ذلك العصـر انتهوا إلى أن هيـرو بنت مدينة سيستوس كانت السـبب! ولكن هذه كلها أكاذيب! لقد مات الرجال على مر التاريخ وأكلهم الدود ولكن ليس فى سبيل الحب!

أورلانـــدو: ليت حبـيبتى روزالند لا ترى هذا الرأى، إذ أعتـرف بأنها إن قَطَّبَتْ جبينها مرة واحدة أهلكتنى!

روزالنـــد: أقـسم بيدى هذه، ذلـك لا يهلك ذبابة! ولكن هيـا! سأصـبح الآن روزالند الأقرب إلى مزاج القبول. فَسَلْنِى ما شِئْتَ ولن أرفض.

أورلانـــدو: أَحِبِّينى إذن يا روزالند.

روزالنـــد: نعم، أقسم إنى سوف أحبك، أيام الجمعة والسبت وكل الأيام.

أورلانـــدو: وهل تقبلين الزواج بى؟

روزالنـــد: نعم، وعشرين من أمثالك.

أورلانـــدو: ماذا تقولين؟

روزالنـــد: أَلَسْتَ رَجُلَ خَيْر؟

أورلانـــدو: أرجو أن أكون كذلك.

روزالنـــد: وإذنْ هل يمكنُ أنْ يَستَكْثِرَ شخصٌ ما يَرْجُـوهُ مِنْ خَيْر؟ هيا يا أختى، ستلعبين دور الكاهن وتؤدين مراسم زواجنا. أعطنى يدك يا أورلاندو. ماذا تقولين يا أختى؟

أورلانـــدو: أتوسل إليك، زوجينا.

سيليـــا: لا أعرف الصيغة الرسمية.

روزالنـــد: لابد أن تقولى "هل تقبل يا أورلاند..."

سيليـــا: يكفى. هل تقبل يا أورلاندو أن تتزوج روزالند هذه؟

أورلانـــدو: أقبل.

روزالنـــد: نعم ولكن متى؟

أورلانـــدو: عجبًا! الآن! بأسرع ما تستطيع تزويجنا.

روزالنـــد: إذن عليك أن تقول "أقبل أن أتزوجك يا روزالند"

أورلانـــدو: أقبل أن أتزوجك يا روزالند.

روزالنـد : (إلى سيليا) ربما سألتك عن سلطة عقد القران فى يدك. (إلى أورلاندو) لكننى أقبل الزواج بك يا أورلاندو. وهكذا تستبق الفتاة بإجابتها سؤال الكاهن! والمؤكد أن أفكار المرأة تسبق أفعالها.

أورلانـدو: وهو شأن جميع الأفكار – فهى مجنحة.

روزالنـد: والآن قل لى كم يطول احتفاظك بها بعد أن مَلَكْتَهَا؟

أورلانـدو: إلى الأبد ويوم واحد.

روزالنـد: قل يومًا واحدًا واحذف الأبد. لا لا يا أورلاندو! الرجل فَصْلُ ربيعٍ عندما يخطب الود، وفَصْلُ شتاءٍ عندما يتزوج. والفتاة ذِرْوَةُ الربيع وهى عذراء، ولكن جَوَّ سمائها يتغير عندما تتزوج. سأكون أشد غَيْرَةً عليه من ذكر الحمام الجبلى على وليفته، وأشدَّ صخبًا من الببغاء عند المطر، وأشد ولعًا من القرد بكل جديد، وأشد تقلبا فى رغباتى من النسناس! ولسوف أبكى دونما سبب مثل ديانا فى ماء النبع حين تكون ميالاً إلى المرح، ولسوف أضحك مثل الضبع حين تكون ميالا إلى النعاس.

أورلانـدو: ولكن هل تفعل حبيبتى روزالند ذلك؟

روزالنـد: أقسم بحياتى أنْ سَتَفْعَلُه.

أورلانـدو: عجبًا! ولكنها حصيفة.

روزالنـد : طبعًا، وإلا ما كان لها من الحصافة ما يمكنها من ذلك – فكلما

ازدادت حصافة المرأة ازداد دهاؤها فى التمرد! أغلق الباب على دهاء المرأة يخرج من النافذة! أغلق النافذة يخرج من ثقب مفتاح الباب. أغلق الثقب ينطلق الدهاء مع الدخان فى المدخنة.

أورلانـدو: لو رزق الرجل بامرأة لها هذا الدهاء لتساءل "أيان تمضى يا دهاء؟"

روزالنـد: لا! ربما استطعت التحكم فيه حتى تشهد دهاء زوجتك وقد ذهب بها إلى فراش جارك.

أورلانـدو: وأى تحايل يهيؤه الدهاء يمكنه تبرير ذلك؟

روزالنـد: أقسم إنها ستقول إنها ذهبت تطلبك هناك. ولن يتسنى لك ألا تصغى إلى إجابتها إلا لو تزوجتها من دون لسانها. إن لم تستطع المرأة تحويل خطئها إلى خطأ من جانب زوجها، فأنا أدعو الله ألا يجعلها ترضع طفلاً أنجبته أبدًا، إذ سوف تنشئه نشأة الحمقى!

أورلانـدو: على مدى الساعتين المقبلتين يا روزالند، سوف أغيب عنك.

روزالنـد: آسفة يا حبى الغالى! لا أقدر أن أقضى هذا الوقت بدونك.

أورلانـدو: لابد أن أكون لدى الدوق حول مائدة الغداء. وأعود إليك فى الساعة الثانية.

روزالنـد: لا بأس افعل ما شئت! افعل ما شئت: كنت أعرف أن هذه حقيقتك. وقد قال لى أصدقائى ما يفيد هذا ولم يختلف رأيى عن آرائهم. إن لسانك المعسول فاز بقلبى. فلنقل إننا فقدنا فردًا وحسب،

وإذن أقبل يا موت! هل حددت الموعد فى الساعة الثانية؟

أورلانـــدو : نعم حبيبتى روزالند.

روزالنــــد : أُقسم بالحق، وبكل الصدق، والله شاهد علىّ، وبجميع الأيمان الجميلة غير الخطرة، إنك إن نكثت بذرة واحدة من وعدك، أو تأخرت دقيقة واحدة عن موعدك، سأقول إنك أشد حانث للوعد يرثى له، وأشد العشاق خَـوَاءً، وأبعد مَنْ يُختار من حشد الخونة الأفظاظ جدارة بمن تسميها روزالند. وعليك من ثم أن تحذر إصدار هذا الحكم عليك وأوف بوعدك.

أورلانـــدو : سأفى به وفائى بالنذر الدينى كما لو كنتِ حقًّا روزالند حبيبتى. والآن وداعًا.

روزالنــــد : يعنى! الزمن هو القاضى الحكيم الذى ينظر فى أمر أمثال هؤلاء المذنبين. وإذن فلندع الزمن يصدر حكمه. إلى اللقاء.

(يخرج أورلاندو)

سيليـــــا : لقد أسأتِ صراحة إلى جنسنا فى هذا الهَذَرِ الصادر منك عن الحب! لابد أن نَنْتِفَ رِيشَكِ ونخلعَ عنك صدارك وسروالك فنجعلهما فوق رأسك حتى ترى الدنيا ما فَعَلَتْهُ أنثى الطائر بِعُشِّها!

روزالنــــد : بنتَ عمى بنتَ عمى بنتَ عمى! ليتك يا بنت عمى اللطيفة تعرفين مدى عمق حبى! ولكن قلبى لا يُسبر له غور، ولا يعرف له قاع،

مثل خليج البرتغال.

سيليــــا : الأحرى بك أن تقـولى إنه لا قاع له، إذ ما إن تـسكبى العاطفة فـيهْ حتى تتسرب وتضيع!

روزالنـــد : لا! بل إنى لأدعو الآن كيوبيــد ، ذلك النغــل الخبيث ابــن ڤينوس! من أنجبه الخيال وتـشكل من نزوة فخرج من رحم الجنون! إننى أدعو ذلك الغلام الكفيف الــوغد الذى يخدع أبصار الجمـيع لأن نور عينيه انطفأ! أدعـوه للحكم على مدى عمق غرامى. ولأصــارحك يا إليانا بأننى لا أحتمل ابتعــاد أورلاندو عن بصرى. سأنطلق كى أبحث عن ظل كيما أزفر زفراتى فيه حتى يأتى.

سيليـــا: وسوف أنام أنا.

(تخرجان)

المشهد الثانى

(الغابة. يدخل چاك مع بعض اللوردات والمقيمين فى الغابة)

چـــــاك : ومن منكم صاد هذا الغزال؟

اللــورد ١ : أنا يا سيدى!

چـــــاك : دعونا نقدمه للدوق محـتفلين به مثل فاتح رومانى، ومن الأنسب أن نُرَكِّبَ قرنى الغـزال على رأسـه كأنهمـا إكليل غار! ألا تحفظ أغنيةً يا

ابن الغاب تناسب هذا الغرض؟

ابن الغاب: أحفظ يا مولاى.

جاك: إذَنْ غَنِّها. وليس يهم انسجام اللحن ما دامت بها الضجة المطلوبة!

ابن الغاب: (يغنى)

بِمَاذَا نُكَافِئُ صَائِدَ هـذا الغَـزَالِ السَّمِينْ؟
سَنُلْبِسهُ جِلْدَهُ ثُمَّ نَجْعَلُ قَرْنَيْهِ فَوْقَ الجَبِينْ!

جاك: فغنوا له وهو ماض لداره! وسوف يكون على الكل ترديد لحن قراره!

ابن الغاب: (يغنى)

هُنَا لَنْ يُصِيبَكَ خِزْىٌ وعَارٌ لَمْلْبَسِ قَرْنٍ برأسِكْ
فمِنْ قَبْلِ عَهْدِكَ كانَ يَزِينُ مَفَارِقَ أَهْلِكْ
فكانَ رَفِيعًا على رَأْسِ جَدِّكْ
وكانَ كذلكَ فَوْقَ جَبِينِ أَبِيكْ
وهذِى القُرُونُ إذَنْ ذاتُ شَأنٍ عَظِيمْ
فَلاَ يَسْخَرَنْ أحدٌ أو يُبَادِرْ إِلَى أىِّ ضِحْكٍ ذَمِيمْ
إِذَا القَــرْنُ لاحَ علَـى رأسِ شَخْـصٍ كَرِيــمْ

(يخرج الجميع)

المشهد الثالث

(الغابة. تدخل روزالند وسيليا)

روزالند: ماذا تَرَيْنَ الآنْ؟ أَلَمْ يُجَاوِزْ الانْتِظَارُ السَّاعَةَ الثَّانِيَةِ؟
ولا نَرَى أَثَرًا لأُورْلاَنْدُو!

سيليا: أؤكد لك أن حبه الخالص وذهنه القلق حملاه على حمل قوسه
وسهامه والانطلاق إلى حيث غلبه النعاس.
لكن انظرى من القادم!

(يدخل سيلفيوس)

سيلفيوس: قد جِئْتُ فى مُهِمَّةٍ إليكَ أَيُّها الشَّابُّ الوَسِيمْ:
مَحْبُوبَتِى فِيبِى رَجَتْنى أنْ أُسَلِّمَ الخِطَاب هذا لَكْ!

(يسلم خطابًا إلى روزالند)

لا أَعْرِفُ المَكْتُوبَ فيه غَيْرَ أَنَّنِى حَدَسْتُ مِنْ
تَقْطِيبِها وما اعْتَرَاهَا مِنْ تَوَتُّرٍ فى الحَرَكَةْ
أثناءَ تَسْطِيرِ الكَلاَمِ فى الخِطَابِ أنَّهُ
لابُدَّ غَاضِبُ النَّبْرَةْ! أرجوكَ أنْ تَصْفَحَ عَنِّى
فما أنا إلاَّ رَسُولٌ ليسَ لى ذَنْبٌ بهذا.

(روزالند تقرأ الخطاب)

روزالند: إنَّ الصَّبْرَ لَيَفْزَعُ فَزَعًا مِنْ مَضْمُونِ رِسَالَتِها

بَلْ يَتَبَخْتَرُ تِيهًا! مَنْ يَتَحَمَّلْ ما فيها يَتَحَمَّلْ أىَّ بَلاءْ!
تَذْكُرُ أنِّى لَسْتُ وَسِيمًا وبأنِّى مُنْعَدِمُ الأَخْلاَقْ
وتقولُ بأنِّى مُتَعَالٍ.. ومُحَالٌ أنْ تَهْوَانِى حَتَّى
لو نَدَرَ رِجَالُ الأَرْضِ فَبَاتُوا كالعَنْقَاءْ! رُحْمَاكَ إلهِى!
لَيسَ هَوَى البِنْتِ بِأَرْنَبَ أَبْغِى صَيْدَهْ!
لِمَ تكتبُ لى ذلك؟ اسْمَعْ يا رَاعِى الغَنَمِ اسْمَعْ!
إنَّكَ وَاضِعُ هذا المكْتُوبْ!

سيلفيوس: كَلاَّ وأُوَكِّدُ أنِّى لا أَعْرِفُ مَضْمُونَهْ! فيبى كَاتِبَتُهْ!

روزالنــد: 'اطْلَعْ مِنْ دُولْ'! أنْتَ مُغَفَّلْ!
وتَطَرَّفْتَ بِحبِّكَ كُلَّ تَطَرُّفْ!
إنِّى شاهَدْتُ هُنَالِكَ يَدَهَا.. كانتْ مثلَ الجِلْدِ المَدْبُوغْ!
صفراءُ تَمِيلُ إلى الحُمْرَةِ حَتَّى أنِّى كنتُ أظنُّ البِنْتَ
بِيَدِهَا قُفَّازٌ غيرُ جَدِيدْ! لكنِّى كنتُ أُشَاهِدُ يَدَهَا!
كانتْ يَدُهَا يَدَ رَبَّةِ مَنْزِلْ! لكنْ ذلكَ غيرُ مُهِمّ.
فأنا أَزْعُمُ أنَّ خِطَابَكَ هذا لَمْ تَكْتُبْهُ البِنْت.
وبأنَّ مُؤَلِّفَهُ وكذلكَ كَاتِبَهُ رَجُلٌ.

سيلفيوس: بلْ هُوَ مِنْ وَضْعِ فَتَاتِى

روزالنــد: عَجَبًا! فالأُسْلُوبُ هنا أُسْلُوبُ هُجُومٍ قَاسٍ

أُسْلُوبُ تَحَدٍّ لِنِزَالْ! أفَلاَ تَتَحَدَّانِى الآنَ كمَا
يَتَحَدَّى التركِىُّ مَسِيحيًّا؟ ذِهْنُ الأُنْثَى صَافٍ ورَقِيقٌ
لا يُمكِنُه أنْ يَبْتكِرَ كَلاَمًا فَظًّا وبِهذِى الغِلْظَة
مِثْلَ كَلاَمِ الأَحْبَاشِ أَشَدَّ سَوَادًا فى وَقْعِهْ
مِنْ ظَاهِرِ بَشَرَتِه. أَتَوَدُّ سَمَاعَ المكتوبُ؟

سيلفيوس: مِنْ فَضْلِك إذْ إنِّى لَمْ أَسْمَعْ ما فيهِ قَطْ
وسَمِعْتُ بما زادَ عَنِ اللاَّزِمِ عَنْ قَسْوَةِ فيبى.

روزالند: البنتُ تُمَثِّلُ دورَ المُتَعَالِى! واسْمَعْ ما كَتَبَتْ تلك الطَّاغِيَةُ!
(تقرأ) "هَلْ رَبٌّ أنتَ تَحَوَّلْتَ إلى رَاعٍ حَاذِقْ
كىْ تُلْهِبَ قَلْبَ فَتَاةٍ بِغَرَامٍ حَارِقْ؟"
هَلْ تَقْدِرُ أنثى أنْ تَشْتُمَ هذا الشَّتْم؟

سيلفيوس: أَتَقُولُ على هذا شَتْمًا؟

روزالند: (تقرأ) "ولماذَا بَعْدَ تَخَلِّيكَ عَنِ الصِّفَةِ الرَّبَّانِيَّةْ
هاجَمْتَ فُؤَادَ فَتَاةٍ خَالِصَةِ النِّيَّةْ؟"
أَسَمِعْتُمْ يَوْمًا ما يَعْدِلُ هذا شَتْمًا؟
"عَيْنُ الرَّجُلِ بهذا الحُبِّ تُطَارِدُنِى
لكنْ لَنْ تَقْدِرَ أَبدًا أنْ تَطْرَحَنِى!"
تَعْنِى أنِّى وَحْشْ

إنْ يكُنِ استِـهْزَاؤُكَ بِى فى تِلْك النَّظْرَةْ
أَوْقَدَ فى الـنَّفْسِ لَهِيبَ الأَشْـوَاقِ الحَرَّةْ
فَـتُـرَى مـا يُمكنُ أنْ يَحْـدُثَ لى الآنْ
لو نَظَرَتْ عَـيْنَاكَ إلـى عَـيْنِـى بِحنَانْ
إنْ كنتَ تُعَـاتِبُنِى وتُؤَنِّبُنِى فأزيدُ غَـرَامًا
كيفَ سـأغْدُو إنْ بَثَّتْ شَـفَتَاكَ هُيَـامًا؟
مَنْ يَـحْـمِـلُ هذا الحُبَّ الآنَ إلَـيْك
لا يَدْرِى شَـيْـئًـا عَـنْ حُـبِّى لَكْ
أَرْجُـو أنْ تُرْسِلَ مَـخْتُـومًـا مَعَـهُ رَدَّك
وتَقُـولَ إذا كـانَ يُفُـوعُكَ وشَـبَـابُكْ
يَقْـبَلُ إخـلاَصِـى فى حُـبِّى لَكْ
كـىْ تَحْـظَى بِـى وبِمَـا أَمْلِـكْ
أوْ أرْسِلْ مَـعَـهُ رَفْـضًـا لِغَـرَامِى
كىْ أتَدَبَّـرَ كـيفَ يكونُ حِـمَـامِى

سيلفيوس: أتقُولُ على هذَا شَتْمًا؟

سيليـا: وَاهًا لَكَ مِنْ رَاعٍ مِسْكِينْ!

روزالنـد: هل تشعـرين بالإشفاق عليه؟ لا إنه لا يسـتحق الشفقـة. كيف تحب مثل هذه المرأة؟ أتحبها حتى تجعلك آلة موسيقية وتعزف عليها وعليك

ألحانًا كاذبة؟ ذلـك لا يطاق! فليكن! افعل ما شئت مـعها إذ أرى أن الحب قد أحالك ثعـبانًا أليفًا. اذهب وقل لها إن كـانت تحبنى فإننى آمرها أن تحبك. فإن لم تحبك فلن أقبلها حتى تتوسل من أجلها لى. لو كنتَ عاشقًا مخلصًا فامض إلـيها دون أن تلفظ كلمة واحدة! فقد أتانا الآن زائر جديد!

(يخرج سيلڤيوس)

(يدخل أوليڤر)

أوليڤـــر: عِمتُمَا صَبَاحًا أيُّها الجَميلانْ! أرجوكُما هَلْ تَعْرِفَانِ
كوخَ رَاعٍ حَوْلَهُ سِيَاجٌ مِنْ مَزَارِعِ الزَّيْتُونْ؟
وكيفَ أهتَدِى إلَيْهِ ها هُنا علَى مَشَارِفِ الغَابْ؟

سيليـــا: غَرْبِىَّ مكَانِى فى بَطْنِ الوَادِى التَّالِى:
إنْ تَمْشِ فَتَتَبَعْ صَفًّا مِنْ أَشْجَارِ الصَّفْصَافْ
وجَعَلْتَ الصَّفَّ على يَدِكَ اليُمْنِى بِحِذَاءِ غَدِيرٍ يَتَغَنَّى بِخَرِيرٍ
جِئْتَ إلَيْهِ! لكنَّ الكوخَ السَّاعَةَ مَهْجُورْ.
أَقْصِدُ لا أَحَدَ بهِ فى هذِى السَّاعَةْ.

أوليڤـــر: إنْ كانَ يَنْبَغِى لِعَيْنٍ أنْ تُفِيدَ مِمَّا قَالَهُ لِسَانٌ
يَنْبَغِى لى أنْ أقولَ إنَّنِى عَرَفْتُ كُلاً مِنْكُما اسْتِنَادًا لِلَّذِى
سَمِعْتُهُ مِنَ الأَوْصَافْ: ما تَلْبَسَانِ مِنْ مَلاَبِسٍ وسِنُّكُما الصَّغِيرَةْ!

قِيلَ "الغلامُ وَسِيمْ! وذُو مَلاَمِحٍ كالأُنْثَى
ويكْتَسِى مَلامِحَ الأُخْتِ الجَمِيلَةْ! أمَّا الفَتَاةُ فإنَّها قَصِيرَةٌ
وذَاتُ سُمْرَةٍ أَشَدَّ مِنْ أَخِيها". أَلَسْتُما
أَصْحَابَ ذَلِكَ الكُوخِ الذى سَأَلْتُ عنه؟

سيليـــا: لَيْسَ مِنْ دوَاعِي فَخْرِنَا وقد سُئِلْنَا أنْ نُجِيبَ بالإِيجابْ

أوليفــر: أورلاندو يَبْعَثُ لكُما بِتَحِيَّاتِهْ!
ولِشَّابٍ يَدْعُوهُ رُوزَالِنْد
يُرْسِلُ مِنْدِيلاً خَضَّبَهُ الدَّمْ. أَوَ أَنْتَ هُوَهْ؟

روزالنـد: هذا حَقٌّ. ماذا تَبَيَّنُ مِنْ هذا؟

أوليفــر: بَعْضَ مَلاَمِحِ عَارٍ يكْسُونى.. هَلْ أُفْضِى لكُما بِحَقِيقَةِ أَمْرِى
وبكَيْفِيَّةِ تَخْضِيبِ المِنْدِيلِ وأَسْبَابِهْ.. ومكانِ حُدُوثِهْ؟

سيليـــا: أَخْبِرْنَا أَرْجُوكْ!

أوليفــر: تَرَكَكُمَا اليَافِعُ أورلاندو آخِرَ مَرَّةْ
وَاعِدًا العَوْدَةَ لَكُمَا بَعْدَ مُرُورِ السَّاعَةِ
وغَدَا يَتَجوَّلُ فى الغَابِ
ويَتَّخِذُ طَعَامًا مِنْ شُهْدِ الحُبِّ وصَابِهْ
حتى وَقَعَ الآتى: أَلْقَى النَّظَرَ إلى نَاحِيَةٍ فَرَأَى عَجَبًا!
شاهَدَ شَجَرَةَ بَلُّوطٍ طَالَ عَلَيْها القِدَمُ

ويكْسُو الطُّحْلُبُ أَغْصَانًا شَاخَتْ فِيها!
وذَوَائِبُ هذِى الشَّجَرَةِ عَارِيَةٌ جَفَّتْ مِنْ طُولِ العُمْرِ!
ورَأَى تَحْتَ الشَّجَرَةِ رَجُلاً أَشْعَثَ أَغْبَرَ
يَكْسُو الشَّعْرُ الكَثُّ مُحَيَّاهُ وقَدْ رَقَدَ عَلَى ظَهْرِهْ
ورأىَ ثُعبَانًا أَخْضَرَ ذَا لَوْنٍ ذَهَبِىٍّ يَلْتَفُّ علَى رَقَبَتِهِ
ويُحَرِّكُ رَأْسًا يَتَلَوَّى فى خِفَّةْ . . مُقْتَرِبًا يَتَهَدَّدُ
فَتْحَةَ فَمِ ذاكَ النَّائِمْ! لكنْ فُوجِئَ ذاكَ الثُّعْبَانُ
بِرُؤْيَةِ أورلاندو فَتَحلَّلَ مِنْ رَقَبَةِ ذاك النَّائِمِ
وانْسَلَّ بَعِيدًا يَتَلَوَّى أوْ يَزْحَفُ فى أَجَمَةْ!
وبِظِلِّ الأَجَمَةِ كانتْ تَرْقُدُ قَابِعَةً لَبُؤَةْ.
كانتْ كلُّ ضُرُوعِ اللَّبُؤَةِ قد جَفَّتْ
وتُلاَمِسُ أَرْضَ الغَابِ بِرأْسٍ يَتَحَفَّزُ أو يَتَرَبَّصُ كالقِطِّ
عَسَى أنْ يَتَحرَّكَ ذاكَ النَّائِمْ! إذْ يَقْضِى
طَبْعُ مُلُوكِ الغَابِ مِنَ الوَحْشِ بِألاَّ
تَفْتَرِسَ سِوَى الأَحْيَاءِ وتَأْنَفُ مَنْ يَبْدو مَيْتًا!
شاهَدَ أُورْلاندو هذا فاقْتَرَبَ مِنَ الرَّجُلِ
وأَدْرَكَ أنَّ النَّائِمَ كانَ أَخَاهُ . . أَخَاهُ الأَكْبَرْ
سيليـــا: عجبًا! سَمِعتُهُ يُشيرُ لِلأَخِ المَذْكُورِ نَفْسِهِ

وقالَ إنَّهُ أَشَدُّ مَنْ رأىَ مِنَ الرِّجَالِ بُعْدًا
عن ثَوَابِتِ الطَّبِيعَةِ السَّوِيَّةْ!

أوليفـــر: أصَابَ إذْ إنِّى لأَعْلَمُ الجَمِيعِ أنَّهُ 'غيرُ طَبِيعِىّ!'

روزالنـــد: لكنْ عُدْ لِحَدِيثِكَ عَنْ أورلاندو! هل تَرَكَ أَخَاهُ هُنَاكَ طَعَامًا
يُشْبِعُ جُوعَ اللَّبُؤَةِ ذاتِ الضَّرْعِ الخاوِى؟

أوليفـــر: أدارَ مَرَّتَيْنِ ظَهْرَهُ وأَظْهَرَ اعْتِزَامَهُ على الرَّحِيلْ
لكنَّ رابِطَةَ الأُخُوَّةِ ذاتُ نُبْلٍ بَدَّدَ الثَّأْرَ المُبَيَّتْ!
وفازَ طَبْعُ الخَيْرِ عِنْدَهُ على ظُهورِ تِلْكَ الفُرْصَةِ المُواتِيَةْ
فانْقَضَّ مُشْتَبِكًا مَعَ اللَّبُؤَةْ! وإذْ بِها سُرْعَانَ ما سَقَطَتْ أَمَامَهْ
كانَ القِتَالُ صَاخِبًا فَصَحَوْتُ مِنْ رُقَادِيَ التَّعِسْ!

سيليـــا: هلْ أَنْتَ أَخُوهُ؟

روزالنـــد: هَلْ كُنْتَ مَنْ أَنْقَذَهُ أورلاندو؟

سيليـــا: هَلْ أَنْتَ مَنْ دَبَّرْتَ قَتْلَهُ مِرارًا؟

أوليفـــر: كانَ المذكورُ أنا. لكنْ لَيْسَ هُوَ الآنَ أنَا!
لا أَخْجَلُ مِنْ إطْلاعِكُمَا بالحَقِّ علىَ مَا كُنْتُ عَلَيْهِ
إذْ ما أَعْذَبَ ما أَصْبَحْتُ عَلَيْهِ بَعْدَ التَّوْبَةِ فَغَدا حَالِى الآنْ!

روزالنـــد: بَلْ عُدْ إلى المِنْدِيلِ بالدَّمِ الَّذِى يُخَضِّبُهْ.

أوليفـــر: فورًا! أَقُولُ إنَّنا غَسَلْنَا بالدُّمُوعِ مِنْ بَنَاتِ الفِطْرَةِ الرَّحِيمَةْ

حِكَايَةَ الذى جَرَى لَنا مِنْ أَوَّلِ الأَمْرِ لآخِرِهِ
ومَا الذى رَمَانِى آنَذَاكَ فى ذاكَ المَكَانِ القَفْرْ.
وباخْتِصَارٍ جاءَ بى إلى الدُّوقِ الكريمِ فانْتَقَى
لى مَلْبَسًا جَدِيدًا! وبَعْدَهَا أَتَانى بالطَّعَامِ والشَّرَابِ
مُوصِيًا إِيَّاىَ أنْ أُحِبَّ هذا الأَخْ.
وقادَنى أخِى فَوْرًا إلى كَهْفِهْ
وعِنْدَمَا خَلَعَ المَلاَبِسَ كُلَّهَا رأيتُ فى ذِرَاعِهِ
جُرْحًا يسيلُ دَمًا.. مِنْ عَضَّةٍ نَزَعَتْ بها اللَّبْوَةْ
مِنَ الذِّرَاعِ بَعْضَ اللَّحْمِ! وإذْ بِهِ يُغْمَى عَلَيْه!
وكانَ فِى إغْمَائِهِ يُنَادِى رُوزَالِنْد!
أَقُولُ باخْتِصَارٍ إِنَّنِى سَرْعَانَ ما نَجَحْتُ فى إِفَاقَتِهْ
وفى تَضْمِيدِ جُرْحِهِ وبَعْدَ بُرْهَةٍ إذْ بالفتَى، بِقُوَّةٍ فِطْرِيَّةٍ
فى قَلْبِهِ يُرْسِلُنِى إليْكُما حتَّى وإنْ أكُنْ غَرِيبًا عَنْكُمَا
لِقَصِّ قِصَّتِهْ! فَرُبَّمَا التَمَسْتُما الأَعْذَارَ
للإخْلافِ بالمَوْعَدْ! وكىْ أُقَدِّمَ المِنْدِيلَ هذا
مِنْ بَعْدِ أَنْ خَضَّبَهُ دَمُهْ
إلى الفَتَى الرَّاعِى الذى يَلْهُو بأنْ يُسَمِّيهِ رُوزَالِنْد!

(يغمى على روزالند)

سيليـــا: يا عَجَبًا ماذا بِكَ يا جَانِيميدْ؟ يا جَانِيميدَ المَحْبُوبْ!

أوليفـــر: يُغْمَى علَى الكَثيرِ إنْ رَأَوْا دَمًا!

سيليـــا: بلْ إنَّ السَّبَبَ يَزِيدُ علَى ذَلك! يا جَانِيميد! يا ابْنَ العَمّ!

أوليفـــر: انْظُرِى فإنَّهُ يُفِيقْ.

روزالنـــد: أَوَدُّ أنْ أَرْجِعَ لِلْبَيْت.

سيليـــا: وسَنَأْخُذُكَ إلَيْه.

(إلى أوليفر) أَرْجُوكَ خُذْ بِيَدِهْ

أوليفـــر: هَوِّن يا شَابُّ عَلَيْك! أَنْتَ رَجُلْ؟
إنَّكَ تَفْتَقِرُ إلى قَلْبِ الرَّجُلِ!

روزالنـــد: أفْتَقِرُ إلَيْهِ وأَعْتَرِفُ بِهذَا!
اسمع يا هذا! سيرى من شاهدنى أنى أحسنت تمثيل الدور! أرجوك قل لأخيك كم أحسنت التمثيل. اسمع يا -

أوليفـــر: لم يكن ذلك تمثيلاً. فى وجهك دلائل مفحمة تقطع بأن ما شهدناه كان إحساسًا صادقًا.

روزالنـــد: بل تمثيل وأؤكد لك.

أوليفـــر: إذن تشجع ومَثِّلْ دور الرجل.

روزالنـــد: هذا ما أفعله ولكننى أقسم: كان الأجدر بى أن أكون أنثى!

سيليـــا: هيّا. إن شحوبك يزداد! أرجوك لنذهب للبيت. وتعال معنا أيها الرجل الصالح.

أوليفـــر : وَسَآتِى إذْ لأَبُدَّ بأَنْ أَحْمِلَ رَدًّا لأَخِـى
يَشْرَحُ كَيْفَ تَقَبَّلْتِ العُذْرَ أيَا روزالند!

روزالنــد : سوف أتحايل لكتابة شىء ما. ولـكن أرجوك أن تمتدح لأخيك إتقانى تمثيل الدور. هل نمضى؟

(يخرج الجميع)

الفصل الخامس

المشهد الأول

(الغابة. يدخل تتشستون وأودرى)

تتشستون: سيتاح لنا الوقت يا أودرى! فاصبرى يا أودرى الرقيقة!

أودرى : أقسم إن الكاهن كان يصلح لعقد قراننا، على الرغم من كل ما أبداه الرجل العجوز من ملاحظات.

تتشستون : بل إن السير أوليفر بالغ الخبث يا أودرى! شرير يفسد النصوص المقدسة! ولكنَّ هنا فى الغابة يا أودرى شابًّا يقول إن له حقًّا فيك.

أودرى : نعم، أعرف من تعنى. وليس له أدنى حق عندى.

(يدخل وليم الريفى)

ها قد أتى من تعنى!

تتشستون: إنى أبتهج لرؤية مهرج ريفى ابتهاجى بالطعام والشراب! أقسم بالحق إننا - نحن ذوى اللماحية الوقادة - نتحمل مسئولية كبرى! ولسوف نشرع فى السخرية والتهكم! لن نستطيع المقاومة!

وليم: عِمِى مساءً يا أودرى.

أودرى : عِمْ مساءً يا وليم.

وليم : وعِمْ مساءً يا سيدى!

تتشستون : مساء الخير أيها الصديق الأكرم! البس قبعتك، غَطِّ رأسك! أرجوك غَطِّ رأسك. كم عمرك يا صديق؟

وليم : خمس وعشرون سنة.

تتشستون : سن النضج. اسمك وليم؟

وليم : وليم يا سيدى.

تتشستون : اسم جميل. وُلِدْتَ فى الغابة هنا؟

وليم : نعم يا سيدى والحمد لله.

تتشستون : الحمد لله - إجابة حسنة. أنت غنى؟

وليم : بالحق يا سيدى بَيْنَ بَيْن.

تتشستون : "بَيْنَ بَيْنَ" إجابةٌ جيدة، جيدة جدًا، بل ممتازة جدًا، ومع ذلك فليست كذلك. إنها بين بين وحسب. أنت حصيف؟

وليم : نعم يا سيدى. ذكائى وقاد.

تتشستون : أنت تجيد الكلام. أذكر الآن قولاً مأثورًا: "يحسب المغفل أنه حصيف، ولكن الحصيف يعرف أنه مغفل!" كان الفيلسوف الوثنى إذا أراد أن يأكل العنب يفتح شفتيه حين يضعه فى فمه، وهو بذلك يبين أن الأعناب خلقت للأكل والشفاه للفتح! هل تحب هذه الفتاة؟

وليم : فعلاً يا سيدى.

تتشستون: أعطنى يدك. هل أنت متعلم؟

وليـــــم: لا يا سيدى.

تتشستون : إذن دعنى أعلمك ما يلى: الامتلاك مـعناه التملك، ومن الأساليب البلاغـية قـولُك إنَّ صَبَّ الشراب من كـأس فى كوب، يَمْـلأُ الثانى ويُفْرِغُ الأولى. وجميع الكتاب متفقون على أن لفظ 'إيپسى' اللاتينى معناه هو. ولست أنت 'إيپسى' بل أنا هو!

وليـــــم: أىُّ 'هو' تعنى يا سيدى؟

تتشستون : هو يا سيدى الذى لابد أن يتزوج هذه المرأة. وعليك إذن أيها المهرج أن تَعْـتَـزِلَ (وبلغة السـوقـة أن ' تترك') الخُلْطَةَ (وبلغـة الأجـلاف 'الصحبة') مع هذه الأنثى (وبلغة العوام 'المرأة')، فإذا جمعنا العبارة كانت ''اعتزل الخلطة مع هذه الأنثى'' وإلا فسوف تَفْنَى أيها المهرج! أو حتى يتيـسر لك الفهم، سوف تموت! أو (زيـادة للإيضاح) سوف أقتلك، أو أقضى عليك، أو أنقلك من الحياة إلى الموت، ومن الحرية إلى الرق! سوف أستخدم السم معك، أو الضرب بالفلقة، أو الطعن بالسـيف. وســـوف أبادلك اللكمـات بعـد الكـلمـات، وأدبر لك المؤامرات، وأقتلك بمائة وخمسين طريقة! إذنْ فارتعد رُعْبًا وارْحَلْ!

أودرى : ارحَلْ يا وليم الطيب.

وليـــــم: أدام الله سرورك يا سيدى.

(يخرج وليم)

(يدخل كورين)

كورين: مولاى ومولاتى يطلبانك. هيا! هيا بنا!

تتشستون: انصرفى يا أودرى! انصرفى مسرعة! **(إلى كورين)** أنا قادم! قادم!

(يخرج الجميع)

المشهد الثانى

(الغابة. يدخل أورلاندو وأوليفر)

أورلاندو: هل من الممكن أن تحبها بعد هذه المعرفة الضئيلة؟ وأن تحبها بمجرد رؤيتك إياها؟ وأن تخطب وُدَّهَا بعدَ أنْ أحببتها؟ وأن تجد لديها الرضى عن خِطْبَتِكَ؟ وهل تعتزم المثابرة حتى تتمتع بها؟

أوليفر: لا تتشككْ قط فى صدق عاطفتى الجارفة، أو تدهشْ لفقرها، أو لضآلة معرفتى بها، أو خطب ودها فجأة وقبولها إياى فجأة. بل قل معى: إننى أحب إليانا وقل معها إنها تحبنى. واتفق معى ومعها فى رجائنا الارتباط بالزواج. وسوف يكون هذا خيراً لك. فإننى سوف أهبك منزل والدى وأتنازل لك عن ريع الأملاك التى آلت إلىّ من المرحوم السير رولاند، كى أعيش وأموت هنا راعيًا للغنم.

(تدخل روزالند متنكرة فى ثياب الفتى جانيميد)

أورلانـــدو : فـأنا أعلن رضاى، وليكن زواجك غـداً، وسأدعـو الدوق وجمـيع أتباعـه الهائئين. اذهب فـاطلب من إليانا الاستعداد، لأن حـبيـبتى روزالند قد أتت. انظر! ها هى ذى!

روزالنـــد: رعاك الله يا أخى!

أوليفـــر: ورعاك يا أختى الجميلة!

(يخرج أوليفر)

روزالنـــد : واهًا لك يا حبـيبى أورلاندو! كم يحزننى أن أراك تحـمل فى وشاحٍ قلبك!

أورلانـــدو: بل ذراعى.

روزالنـــد: ظَنَنْتُ أن قلبك جَرَحَتْهُ مخالبُ أَسَدْ.

أورلانـــدو: إنه مجروح قطعًا، ولكن الجارح كان عينى امرأة.

روزالنـــد: هل حكى لك أخوك كيف تظاهرتُ بالإغماء عندما أرانى منديلك؟

أورلانـــدو: بل وعجائب أعظم من هذه.

روزالنـــد: أعرف ما تعنى. ولكن ما رواه صحيح! ولم نجد فيه مفاجأةً تزيد عن الاشتباك المفاجئ بين كبشين، أو قول قيـصر فى تفاخرٍ، يشبه تفاخر الجندى ثراسو المتـباهى، "أتيتُ أبصرتُ انتـصرت". إذ ما إن تلاقى أخوك وأختى حـتى تلاقت نظراتهما، وما إن تلاقت نظراتهـما حتى تحابًّا، ومـا إن تحابًّا حـتى تَنَهَّدَا، وما إن تنهـدا حتى طلَبَـا العلاج،

وبالتدريج بَنَيَا دَرَجًا من سُلَّمَتَيْنِ صاعدًا إلى الزواج، فأجمعا على ارتقائه فورًا وإلا كان جِماعُ الحب قبل الزواج! إنهما فى غمرة الحب ذاتها وقد عقدا العزم على الزواج ولن تفرق بينهما الهراوات.

أورلانـــدو: لسوف يتزوجان غدًا، وسوف أدعو الدوق لحضور الزفاف. ولكن آه! ما أشد مرارة التطلع إلى السعادة من خلال عينى رجل آخر! ولكن فرحى بإدراك سعادة أخى بنوال ما يبتغيه، ستزيد عنه أثقال قلبى غدًا لحرمانى مما أبتغيه!

روزالنـــد: ألا أستطيع إذن غدًا تعويضك عن روزالند؟

أورلانـــدو: لم أعد قادرًا على أن أعيش على الوهم.

روزالنـــد: لن أرهقك بعد الآن بالألفاظ الجوفاء. أريدك أن تعلم إذن – إذ أتحدث الآن جادًّا عن القضية – أننى أدرك أنك سيد مهذب تتمتع بخيالٍ خِصْبٍ. وأنا لا أقول هذا حتى تُحْسِنَ الظن بمدى علمى، فأنا أعرف ذلك عنك. كما إننى لا أجتهد لاكتساب تقدير أسمى، بل لإقناعك بقدرتى على أن أنفعك. أرجو أن تُصَدِّقَ، إن أحببتَ، أننى قادرٌ على أن آتىَ بعجائبَ وغرائبْ! فلقد تدربتُ منذ أن كنتُ فى الثالثة من عمرى على يَدِ ساحرٍ ضليعٍ مُتَبَحِّرٍ فى علمه، وإن لم يكن من حزب الشيطان! فإذا كنت تحب روزالند ذلك الحب العميق الذى تفصح عنه فعالُك، فلسوف تتزوجُها غدًا عندما يتزوج أخوك حبيبته

إليانا. أعـرف المضايق التى ساقت ريحُ القـدر سفينةَ روزالند إليـها، وليس مستـحيلاً علىّ، إن لم تجد ذلك غيـر لائق، أن أجعل عينيك تشهدانها غداً، بصورتها البشرية الحقيقية، من دون أية أخطار.

اورلانـــدو: هل تقول هذا جاداً وتعنى ما تقوله؟

روزالنـــد: نعم وأقسم عليـه بحياتـى، وهى غالية علىّ، حـتى وإن ذكرت أنى ساحر. وإذن فـالبس غداً أفضل ملابسـك، وادْعُ أصدقاءك، إذ إنك إذا أردت الزواج غداً فـسوف تتزوج غـداً، وتتزوج روزالند إن كنت تريد.

(يدخل سيلفيوس وفيبى)

روزالنـــد: انْظُرْ! ها قَدْ أَتَتْ بِنْتٌ تُحِبُنِى.. فى صُحْبَةِ الذى يُحِبُّها.

فيبـــــى: يا شَابُّ قد أَسَأْتَ لِى إِسَاءَةً بَالِغَةً
حِينَ أَذَعْتَ ما كَتَبْتُهُ إِليْكَ فى الخِطَابْ

روزالنـــد: لا آبَهُ إنْ كُنْتُ أَسَأْتُ إِلَيْكِ فإنىٌ أَتَعَمَّدُ أنْ
أُبْدِى السُّخْطَ عَلَيْكِ وكُلَّ فَظَاظَةْ! هَا هُو ذَا رَاعٍ
يُخْلِصُ فى حُبِّكِ بلْ يَقْفُو أَثَرَكِ! فَلْتَنْظُرْ عَيْنَاكِ إِلَيْهِ
نَظْرَةَ وُدٌّ وصَفَاءْ! فَهْوَ يُحِبُّكِ حُبَّ عِبَادَةْ!

فيبـــــى: يا أَيُّها الرَّاعِى الكَرِيمْ! قُلْ لهذَا الشَّابِّ ما الهَوَى.

سيلفيوس: لا يُخْلَقُ الهوَى سِوَى مِنَ التَّنَهُّدَاتِ والدُّمُوعْ

كَمِثْلِ حَالِى مَعَ فِيبى.

فيبـــــى : ومِثْلِ حَالِى مَعَ جَانِيميدْ

أورلانـــدو : ومِثْلِ حَالِى مَعَ رُوزَالِنْد

روزالنـــد : ومِثْلِ حَالِى هَا هُنَا بِلاَ امْرأَةْ!

سيلفيوس : لا يُخْلَقُ الهَوَى إلاَّ مِنَ الإخْلاَصِ والعِبَادَةْ
كِمثْلِ حَالِى مَعَ فِيبى.

فيبـــــى : ومِثْلِ حَالِى مَعَ جَانِيميدْ

أورلانـــدو : ومِثْلِ حَالِى مَعَ رُوزَالِنْد

روزالنـــد : ومِثْلِ حَالِى هَا هُنَا بِلاَ امْرَأَةْ!

سيلفيوس : لا يُخْلَقُ الهَوَى سِوَى مِنَ الأَشْوَاقِ والأَوْهَامْ
مِنْ وَقْدَةِ الإحْسَاسِ مِنْ طيبِ الأَمَانِى
ومِنْ عِبَادَةِ الحَبِيبِ والتزامِ الوَاجِبِ المَفْرُوضِ والتَّفَانِى.
فَكُلُّه تَوَاضُعٌ وكُلُّه صَبْروكُلُّهُ نَفَادُ صَبْر
وكُلُّهُ امْتِحَانٌ كُلُّه مِنْ طَاعَةٍ وطُهْر
وهكَذَا حَالِى مَعَ التى أُحِبُّها فِيبى

فيبـــــى : وهكذا حَالِى وجَانِيميدْ.

أورلانـــدو : وهكذا حَالِى ورُوزَالِنْد.

روزالنـــد : وهكذا حَالِى بلا امْرأَةْ!

فيبـــى : (إلى روزالند)

إنْ كان كذلكَ فلِمَاذَا لَوْمُكَ لِى فى حُبِّى لك؟

سيلفيوس : (إلى فيبى)

إنْ كان كذلكَ فلِمَاذَا لَوْمُكَ لِى فى حُبِّى لك؟

اورلانــدو : إنْ كان كذلكَ فلِمَاذَا لَوْمُكَ لِى فى حُبِّى لك؟

روزالنــد : مَنْ كنتَ تُخَاطِبُ حين سَألْتَ "لماذا لَوْمُكِ لى فى حُبِّى لَكْ؟"

اورلانــدو : كنتُ أُخَاطِبَ غَائِبَةً لا تَسْمَعُنِى.

روزالنــد : أرجوكم كُفُّوا عن هذا! كأنه عواء الذئاب عند اكتمال البدر فى أيرلندا (إلى سيلفيوس) سأساعدك إذا استطعت. (إلى فيبى) كم أود أن أحبك لو كنت أستطيع. وسوف نلتقى غداً جميعًا. (إلى فيبى) سوف أتزوجك لو تزوجت امرأة يومًا ما، وسوف أتزوج غدًا. (إلى أورلاندو) وسوف أرضيك، إن كنت أقدر أن أرضى رجلاً يومًا ما ولسوف تتزوج غداً. (إلى سيلفيوس) وسوف أرضيك إن كان ما يسرك يرضيك، ولسوف تتزوج غدًا. (إلى أورلاندو) إن كنت تحب روزالند فاحضر! (إلى سيلفيوس) إن كنت تحب فيبى، لا تتخلف! ولما كان حبى ليس لامرأة، فسوف آتى! إذن إلى اللقاء جميعًا. وقد تركت لكم أوامرى.

سيلفيوس : لَنْ أَتَخَلَّفَ إنْ عِشْتُ إلَى الغَدِ!

فيبـــــى : ولا أنا!

أورلانـــدو : ولا أنا!

(يخرج الجميع)

المشهد الثالث

(الغابة. يدخل المهرج تتشستون مع أودرى)

تتشستون : غدًا يوم الفرح يا أودرى، فسوف نتزوج غدًا.

أودرى : أريده من كل قلبى، وأرجو ألا تشينني رغبتى فى الزواج و "دخول دنيا"! ها قد أقبل اثنان من غلمان الدوق المنفى.

(يدخل غلامان)

الغـــلام ١ : يسعدنا هذا اللقاء أيها السيد الشريف.

تتشستون : ويسعدنى والله أيضًا! هيا اجلسا هنا.. اجلسا وأسمعانا أغنية.

الغـــلام ٢ : سمعًا وطاعة! اجلس بيننا.

الغـــلام ١ : هل نبدأ الغناء فورًا أم نَتَنَحْنَحُ ونَبْصُقُ ونشكو أن صوتنا أَجَشٌّ؟ فليست هذه إلا مقدمات صاحب الصوت القبيح!

الغـــلام ٢ : هيا بالله! فَلْنُغَنِّ معًا مثل اثنين من الغَجَرِ على ظهر حصان واحد!

(أغنية)

حكايةٌ عَنْ عَاشِقٍ مَعَ التى يَهْوَاهَا
كَانَا يُغَنِّيَانِ لِلْحَيَاةِ مَا أَحْلاَهَا
مَرًّا عَلَى حُقُولِ حِنْطَةٍ هُنَا خَضْرَاءْ
وَقْتَ الرَّبِيعِ وَقْتَ كُلِّ خِطْبَةٍ زَهْرَاءْ
أَثْنَاءَ إِنْشَادِ الطُّيورِ لَحْنَهَا البَدِيعْ
فَإِنَّ كُلَّ عَاشِقٍ هُنَا يَهِيمُ بِالرَّبِيعْ

وقد نَمَا الشُّوفَانُ فى الحُقُولِ قد جَلاَّهَا
كَانَا يُغَنِّيَانِ لِلْحَيَاةِ مَا أَحْلاَهَا
واليَافِعَانِ فَاتِنَانِ رِيفِيَّانِ يَرْقُدَانْ
وَقْتَ الرَّبِيعِ إِنَّهُ لِكُلِّ خِطْبَةٍ أَوَانْ
أَثْنَاءَ إِنْشَادِ الطُّيُورِ لَحْنَهَا البَدِيعْ
فَإِنَّ كُلَّ عَاشِقٍ هُنَا يَهِيمُ بِالرَّبِيعْ

مِنْ سَاعَةٍ يُرَدِّدَانِ غُنْوَةً يُغَنِّيَانِهَا
تُمَجِّدُ الحَيَاةَ إِذْ هُمَا يَسْتَعْذِبَانِهَا
تَقُولُ لَيْسَتِ الحَيَاةُ غَيْرَ زَهْرَةٍ تَفَتَّحَتْ
وَقْتَ الرَّبِيعِ وَقْتَ كُلِّ خِطْبَةٍ وَأَيْنَعَتْ

أَثْنَاءَ إنْـشَــادِ الطُّـيُــورِ لحْنَـهَـــا البَـــدِيعْ
فـــإنَّ كُلَّ عَـــاشِقٍ هُنَــا يَهِــيمُ بالرَّبِــيعْ

إذَنْ عَلَيْـكَ بانْتِــهــارِ اللَّحْظَةِ الحَــاضِــرَةْ
كَـيْــمَـا تُغَنِّى لَلْـحَـيَـاةِ والزُّهُورِ الـنَّاضِــرَةْ
قــد كَلَّـلَ الرَّبِيعُ بالجَــمَـالِ رَأْسَ رَبِّ الحُبّ
لأنَّ مَـــقْــدِمَ الــرَّبِيعِ غَـــايَةٌ لِكُـلِّ صَبّ
أَثْنَاءَ إنْـشَــادِ الطُّـيُــورِ لحْنَـهَـــا البَـــدِيعْ
فـــإنَّ كُلَّ عـــاشِقٍ هُنَــا يَهِــيمُ بالرَّبِــيعْ

تتشستون : الحق أيها السيدان الصغيران أنه على الرغم من تفاهة كلمات الأغنية، فقد كان اللحن بالغ السخافة.

الغـــلام ١ : أخطأت يا سيدى! فلقد حافظنا على زمن الإيقاع!

تتشستون : بل لم تحافظا على الزمن! وما أحسب إلا أننى قد أضعت 'الزمن' أنا فى الاستماع إلى هذه الأغنية السخيفة! حفظكما الله وأَصْلَحَ صوتكما! هيا بنا يا أودرى!

(يخرج الجميع)

المشهد الرابع

(يدخل الدوق الكبير مع أميان وچاك وأورلاندو وأوليڤر وسيليا فى ملبس إليانا)

الــــدوق : أتُرَاكَ تُصَدِّقُ يا أورْلاَنْدُو أنَّ اليَافِعَ
يَقْدِرُ أن يَفِىَ بكُلِّ وُعُودِهْ؟

أورلانــدو : إنِّى لأُصَدِّقُ أحيَانًا وأُكَذِّبُ أحيَانًا أُخْرَى
شأنُ الإنسَانِ إذا خَافَ الأَمَلَ وأدْرَكَ مَعْنَى الخَوْف!

(تدخل روزالند فى ثياب جانيميد مع سيلڤيوس وفيبى)

روزالنــد : أرْجُو ثَانِيَةً إبْدَاءَ الصَّبْرِ إلى حِينِ التَّصْدِيقِ على العَقْدِ!
(إلى الدوق الكبير)
أتقُولُ بِأنِّى إنْ أحْضَرْتُ إليكمْ رُوزَالِنْد
فَلَسَوْفَ تُزَوِّجُها مِنْ أورلاندو هذَا؟

الــــدوق : هَذا قَوْلِى! ولوَ انَّ لَدَىَّ مَمَالِكَ ما كنتُ أَضِنُّ بها أيْضًا!

روزالنــد : (إلى أورلاندو)
أتقولُ بأنَّك تَتَزَوَّجُها حينَ أَجِئُ بها؟

أورلانــدو : هذا قَوْلِى حتَّى لوْ كنتُ المَلِكَ على كُلِّ مَمَالِكِ هذِى الأَرْض!

روزالنــد : (إلى فيبى)
أتَقُولِينَ بأنَّكِ تَعْتَزِمِينَ زَوَاجَكِ مِنِّى لوْ وَافَقْتُ أنَا؟

فيبــــى : هذا قَوْلِى حتى لوْ مُتُّ ولَوْ بَعْدَ زَوَاجِى مِنكَ بِسَاعَةْ!

روزالند: وبأنَّك إنْ أبْدَيْتِ الرَّفْضَ
تَحتَّمَ عقْدُ قِرانكِ بالرَّاعى المُخْلصِ كُلَّ الإخْلاَصْ؟
فيبى: تلكَ شرَائطُ صَفْقَتِنا المَعْقُودَةْ.
روزالند: (إلى سيلفيوس)
أتقولُ بأنَّكَ تَتَزَوَّجُ فيبى إنْ وَافَقَتِ البِنْت؟
سيلفيوس: حتَّى إنْ كانَ زَوَاجِى مِنْها صِنْواً للْمَوتْ!
روزالند: إنى وَعَدْتُ أنْ أُسَوِّىَ المَوْضُوعَ هذَا كُلَّهُ!
يا أيُّها الدُّوقُ الكريمُ فَلْتَفِ الآنَ بِوَعْدِكْ
بأنْ تُزَوِّجَ ابْنَتَكْ! وأنْتَ أورْلاَنْدُو بأنْ تكونَ زَوْجَهَا
وأنتِ يا فيبى! عَلَيْكِ أن تَفِى بِمَا وَعَدْتِ بالزَّوَاجِ مِنِّى
وإنْ رَفَضْتِنِى أنْ تَقْبَلِى الزَّوَاجَ مِنْ رَاعِى الغَنَمْ
يا سِيلْفِيُوسْ عَلَيْكَ أنْ تَفِى بِوَعْدِكْ! وأنْ تكونَ زَوْجَهَا إذَا
لَمْ تَقْبَلِ الزَّوَاجَ بِى. وهكذا أَغِيبُ عَنْكُمو قَلِيلاً
كَىْ أُزِيلَ هذِهِ الشُّكُوكَ كُلَّها فَتَنْجَلِى الأُمُورْ

(تخرج روزالند وسيليا)

الدوق: إنِّى أتَذَكَّرُ بَعْضَ مَلاَمِحَ نَابِضَةٍ مِنْ وَجْهِ فَتَاتِى
فى هَذا الرَّاعى اليَافِعْ.
اورلاندو: مَوْلاَىَ عِنْدَمَا رَأَيْتُهُ فى المَرَّةِ الأُولَى

ظَنَنْتُه أخًا لِبِنْتِكْ! لكنَّ ذلك الغُلاَمَ مَوْلُودٌ هنا
فى بَطْنِ هذَا الغَابِ أَيُّها المَوْلَى الكَرِيمْ
وقد تَشَرَّبَ العلم الخَطِيرَ بالأَسْرَارِ
والسِّحْرَ العَظِيمَ مِنْ عَمِّهْ. وَهْوَ الذى يَقُولُ إِنَّهُ
قَدْ كانَ سَاحِرًا عَظِيمًا! وكانَ عِلْمُه به يَخْفَى عن
العُيونِ فى أَعْمَاقِ حَلْقَاتِ المَجَاهِلِ التى فى الغَابْ.

(يدخل تتشستون وأودرى)

جـــاك : أقطع بأن طوفانًا آخر سوف يقع! وبأن السفينة سوف تحمل كل زوجين من هذه الأزواج! ها قد أتى اثنان من الوحوش بالغة الغرابة، ويوصفان بالتهريج والحمق فى كل اللغات!

تتشستون : عَلَيْكُمو جَمِيعًا السَّلامُ والتَّحِيَّةْ!

جـــاك : يا مولاى الأكرم رحب به. مولاى هذا هو السيد ذو الذهن المبرقش الذى كنت كثيراً ما ألقاه فى الغابة. وهو يحلف إنه كان يعمل فى القصر الملكى.

تتشستون : لو شك أحد فيما أقول فليختبر صدق يمينى. لقد رقصت من قبل رقص القصور، وغازلت الفتيات، وأبديت الكياسة مع أصدقائى والسلوك المهذب مع أعدائى، ودفعت بثلاثة خياطين إلى حافة الإفلاس، وتشاجرت أربع مرات، وأوشكت أن أنازل خصمى فى إحداها.

جــــاك : وكيف كانت التسوية؟

تتشستون : بالحق تقابلنا فاكتشفنا أن الخلاف كان خاصًا 'بالدرجة السابعة'

جــــاك : ماذا تعنى بالدرجة السابعة؟ يا مولاى الكريم هل تحب هذا الشخص؟

الـــدوق : حبًّا شديدًا!

تتشستون : جزاك الله خيرًا يا سيدى. لكم أود أن تحبنى! إذ إننى آتى إلى هنا بين هؤلاء العشاق الريفيين، حتى أقسم ثم أحنث بيمينى بقدر ما يقتضيه الزواج ثم تفرضه المشاعر! إنها عذراء فقيرة يا سيدى، قبيحة يا سيدى لكنها ما أمتلك! وتدفعنى نزوة متواضعة يا سيدى إلى أن أطلب ما لا يطلبه رجل غيرى. فالشرف الغالى يسكن مثل البخيل فى منزل حقير، كاللؤلؤة التى تسكن قوقعة قبيحة!

الـــدوق : أقسم إنه سريع البديهة بليغ العبارة.

تتشستون : وفقًا للسهم العشوائى للحمقى ومثل هذه العلل اللذيذة!

جــــاك : ولكن فلنرجع للدرجة السابعة - كيف اكتشفت أن الشجار حول الدرجة السابعة؟

تتشستون : بصدد كذبة تحاشيتها سبع سنوات - اعتدلى فى قامتك يا أودرى بما يليق بالموقف - على النحو التالى: كنت أنفر من أسلوب قص لحية رجل من رجال البلاط. فأرسل لى رسالة تقول إننى إذا اعترضت

على أسلوب قصها فإنه يراه حسنًا. ويُسمَّى هذا "الرد المهذب". فإذا أرسلت له من جديد أقول إنه أسلوب ردئ رد عليّ قائلاً إنه الأسلوب الذى يُرضيه. وهذا ما يسمى "التهكم المؤدب". فإذا قلت من جديد إنه سئ قال بأن حكمى فاسد. ويسمى هذا "الرد الجارح". فإذا كررت التعبير عن رأيى أجابنى بأننى لم أقل الحق. وهو ما يسمى "الرد الجسور". فإذا اعترضت من جديد قال إننى كاذب. وهو ما يسمى "الهجوم المضاد المشاكس" - وهكذا نصل إلى "الكذبة العارضة" و"الكذبة المباشرة".

جـــاك : وإلى أى مرحلة وصلت فى قولك إن أسلوب قص اللحية سئ؟

تتشستون : لم أجرؤ على تخطى مرحلة الكذبة العارضة، ولم يجرؤ هو على اتهامى بكذبة مباشرة. وهكذا قسنا طول سيفينا وافترقنا.

جـــاك : هل تستطيع يا سيدى ترتيب درجات الكذب الآن؟

تتشستون : يا سيدى! إننا نتشاجر وفقًا للقواعد المنصوص عليها! وكما يقول الكتاب، فلديكم كتب خاصة بآداب السلوك. وسأحدد لك هذه الدرجات: أولها الرد المهذب، وثانيها التهكم المؤدب، وثالثها الرد الجارح، ورابعها الرد الجسور، وخامسها الهجوم المضاد المشاكس، وسادسها الكذبة العارضة، وسابعها الكذبة المباشرة. وفى كل هذه الحالات تستطيع تجنب المبارزة إلا فى حالة الكذبة المباشرة، بل إنك

تستطيع تجنبها أيضًا إذا استخدمت الحرف 'لو'! سمعت أن سبعة قضاة لم يستطيعوا إثناء خصمين عن المبارزة، وحين التقيا خطر لأحدهما أن يبدأ العبارة بحرف 'لو'، أى "لو قلت أنت كذا، لقلت أنا كذا". وعندها تصافحا وأقسما على الوداد. إن الحرف 'لو' وسيلة الصلح الوحيدة، فما أشد قوة 'لو'!

جـــاك : أليس هذا يا مولاى نادر المثال؟ إنه يجيد كل شىء، ومع ذلك مهرج.

الـــدوق : إنه يستخدم التهريج حصانًا يختبئ خلفه، ويتظاهر بالتهريج لإطلاق سهام لماحيته.

(يدخل هايمن رب الزواج، وروزالند، وسيليا
وقد تخلى كل منهما عن أردية التنكر)
(يسمع صوت موسيقى هادئة فى الخلفية)

هايمـــن : وهكَـذَا يَشِيـعُ فَـرْحٌ فـى السَّمَاءْ
إذا تَحَلَّى أَهْلُ هـذِى الأَرْضِ بالرِّفَـاءْ
وأَصْبَـحَ القَلْبَانِ قَلْبًا مِـنْ صَفَـاءْ

يا أَيُّهَا الدُّوقُ الكَـرِيمُ خُـذْ إذَنْ كَرِيمَتَـكْ
رَبُّ الزَّوَاجِ قـد أَتى بِهَا مِـنَ السَّمَاءِ لَكْ

نَعَمْ أنَا الذى أتَى بِهَا هُنَا إلَيْك
كـىْ تَعْقِـدَ القِرَآنَ بَيْنَـهُ وبَيْنَهَا
فَهْوَ الَّذِى يَضُمُّ فـى حَشَاهُ قَلْبَهَا

روزالنـد: (إلى الدوق)

إلَيْكَ أُعْطِى ذَاتِى.. فإنَّنِى مِلْكُ يَمِينِكْ

(إلى أورلاندو)

إليْكَ أُعْطِى ذَاتِى.. فإنَّنِى مِلْكُ يَمِينِكْ

الـــدوق: إنْ يَصْدُقِ البَصَرْ.. فَأَنْتِ حَقًّا ابْنَتِى!

أورلانـدو: إنْ يَصْدُقِ البَصَرْ.. فَذِى حَبِيبَتِى رُوزَالِنْد!

فيبـــى: إنْ يَصْدُقِ البَصَرْ.. وصحَّ ما رَأيْتُهُ
لابُدَّ أنْ أُوَدِّعَ الَّذِى هَوَيْتُهُ!

روزالنـد: (إلى الدوق)

لا والدَ لى إنْ لَمْ يكُنِ الوَالِدُ أنْت.

(إلى أورلاندو)

لَنْ أتَزَوَّجَ أحَدًا إنْ لَمْ يكُ زَوْجِى أنْت!

(إلى فيبى)

لَنْ أَرْبِطَ قَلْبَ امْرأَةٍ بِرَجُلْ.. إنْ لَمْ أرْبِطْ قَلْبَكِ أنْت!

هايمـــن: صمتًا صمتًا!

لَنْ أَقْبَلَ أنْ يَخْتَلِطَ الأَمْرُ عَلَيْكُمْ
فَأَنَا كُلِّفْتُ بِأَنْ أَخْتَتِمَ لَدَيْكُمْ
أَغْرَبَ أَحْدَاثٍ أَشْهَدُهَا فِيكُمْ
الوَاجِبُ أنْ يَرْتَبِطَ ثَمَانِيَةٌ مِنْكُمْ
بِرِبَاطِ زَوَاجٍ حَقّ
إن كَانَ الحَقُّ بِهِ صِدْق

(إلى أورلاندو وروزالند)

أَمَّا أَنْتَ وأَنْتِ فَلَنْ يَفْصِلَ بينكُمَا شَرّ

(إلى أوليفر وسيليا)

أَمَّا أَنْتَ وأَنْتِ فَقَلْبَانِ اجْتَمَعَا فى صَدْرْ

(إلى فيبى)

وعَلَيْكِ تَقَبُّلُ ما يُبْدِى مِنْ حُبٍّ لَكْ
أوْ فاتَّخِذِى امْرأَةً. . . زَوْجًا لَكْ!

(إلى تتشستون وأودرى)

أَمَّا أَنْتَ وأَنْتِ فَتَرْتَبِطَانِ رِبَاطَ شِتَاءْ
بالجَوِّ العَاصِفِ والأَنْوَاءْ

(إلى الجميع)

سَتُرَدِّدُ صُحْبَتُنا تَرْنِيمَةَ عَقْدِ قِرَانِ
بَيْنَا يَتَسَاءَل كُلُّ مِنْكُمْ عَمَّا حَدَثَ الآنَ

إلَى أنْ يَنْتَـصِرَ المَنْطِقُ فَـيَـقِلَّ تَعَجُّـبُكُمْ
مِنْ أُسْلُوبِ تَلاَقِـينَا وخِـتَـامِ تَجَـاذُبِكُمْ

(أغنية)

إنّ الزِّفَـــافَ فَـــوْقَ رَأْسِ جُونُو تَاجُـــهَـــا العَظِيـمُ لِلأَنَامْ
بُورِكْتَ مِنْ رِبَـاطٍ يَجْـمَعُ الزَّوْجَـيْنَ فى الفِـرَاشِ والـطَّعَـامْ
هَايْمِنْ هُوَ الـذى يَأْتِى لِكُلِّ بَلْدَةٍ بِأَهْـلِهَـا جَـمِـيـعًـا عِنْدَنَا
وتَسْـتَـحِقُّ عُـقْدَةُ القِـرَانِ ذاتُ الرِّفْـعَـةِ التكريمَ فى عُـيُـونِنَا
بَلْ أَرْفَعَ التـكريمَ والذُّيوعَ عِنْدنَا فَكَـرِّمُـوهْ
فـإنَّ هَايْمِـنْ رَبُّ كُلِّ بَلْدَةٍ هُنا فَـعَـظِّمُـوهْ

الـــــدوق : أَهْلاً بِعَـــوْدَةِ التـى أُحِبُّهَا.. بِنْـتِ الأَخِ المَحْبُـوبَةْ!
أَقُولُ لَوْ كُنْتِ ابْنَتِى.. فَلَـنْ تَقِلَّ فَرْحَتِـى المَشْبُوبَةْ!

فيبـــــى : (إلى سيلفيوس)
لَنْ أَرْجِعَ عَـمَّـا قُلْـتُ الآنْ.. إذْ يَرْتَبِطُ وِدَادِى بِوِدَادِكْ
فى النَّفْسِ هَوَى يَمْتَزِجُ بِإِخْلاَصِكَ فَيَشُدُّ فُؤَادِى لِفُؤَادِكْ

(يدخل چاك دى بويز، الابن الأوسط للسير رولاند)

چاك دى بويز :

أَرْجُوكُمْ أَنْ تَسْتَمِعُوا! عِنْدِى كَلِمَاتٌ مَعْدُودَةْ:
إنِّى الابْنُ الأَوْسَطُ لِلْمَرْحُومِ السيرْ رُولاَنْد

وأنَا آتيكُمْ فى هذا الجَمْعِ الرَّائعِ بالأنْبَاءْ!
لَمَّا سَمِعَ الدُّوقُ فريدْرِيكْ أنَّ لَفيفًا مِنْ عُظَمَاءِ الدَّوْلَةِ
يَتَزَايَدُ عَدَدُهُمو يَوْمِيًّا فى هذِى الغَابَةْ
جَهَّزَ جَيْشًا جَبَّارًا وتَحَرَّكَ هذا الجَيْشُ
وتَحْتَ قِيَادَتِهِ شَخْصِيًّا عَاقِدًا العَزْمَ عَلَى
الزَّحْفِ وإدْرَاكِ أخيهِ وقَتْلِهْ.
لكنْ لَمَّا وَصَلَ إلى بَعْضِ مَشَارِفِ هذا الغَابِ المَهْجُورْ
قابَلَ أَحَدَ النُّسَّاكِ وكانَ وَقُورًا شَيْخًا
فَقَضَى مَعَهُ زَمَنًا يَتَحَادَثُ حتَّى آمَنَ وتَغَيَّرَ حَالُهْ!
فإذا هُو يَعْدِلُ عَمَّا قَصَدَ إلَيْهِ ويَعْتَزِلُ الدُّنْيَا
وإذَا هُوَ يَتَنَازَلُ لأخيهِ المَنْفِىِّ عَنِ العَرْشِ
ويُعْلِنُ عَوْدَةَ أمْلاكِ جَميعِ المَنْفِيِّنَ إلَيْهِمْ
وأنَا أُقْسِمُ بِحَيَاتِى إنَّ مَقَالِى هذا عَيْنُ الصِّدْقِ.

الــــدوق: أهْلاً بِكَ يا شَابُ! قد جِئْتَ لأَخَوَيْكَ بِخَيْرِ هَدَايَا
فى يَوْمِ زَفَافِهِما! فَلأحَدِهِمَا جِئْتَ بأرْضٍ صَادَرَهَا الدُّوقْ
وتَجِئُ هُنَا لأخيكَ الآخَرِ بأراضٍ شَاسِعَةٍ لا
تَقْصرُ عَنْها بَلْ قُلْ مَمْلَكَةً جَبَّارَةْ!
لكنَّ عَلَيْنَا أنْ نَمْضِىَ فَنُحَقِّقَ فى هذِى الغَابَةِ غَايَةَ

ما وُفِّقْنَا فى التَّدْبِيرِ وفى بَدْءِ التَّنفيذِ لَهُ
فَإِذَا حَقَّقْنَاهُ فَلْيَهْنَأْ كُلُّ حَبِيبٍ فى هذا الحَشْدِ الأَسْعَدِ
ممَّنْ ذاقَ مَرَارَةَ أَيَّامٍ ولَيَالٍ قَاسِيَةٍ مَعَنَا
بِنَصِيبٍ مِمَّا عَادَ إِلَيْنَا مِنْ ثَرَوَاتٍ
وَفْقَ مَرَاتِبِهِمْ ومكَانَةِ كُلٍّ مِنْهُمْ فى الدَّوْلَةْ.
ولْنَنْسَ هُنَا ما هَبَطَ الآنَ عَلَيْنَا مِـــنْ أَمْجَـــادْ
كـىْ نَهْبِــطَ لِلْقَصْــفِ بِأُسْلُوبِ الغَابِ المُعْتَادْ
ولْتَعْـزِفْ مُوسِيقَانَا الآنَ ويَشْـرَعْ كُـلُّ عَرَائِسِنَا والعِرْسَانْ
فى الرَّقْصِ - بِكأْسٍ مُفْعَمَةٍ بالفَرَحِ - عَلَى إيقَاعِ الأَلْحَانْ

جـــاك: مَوْلاَىَ أَرْجُو العَفْو! (إلى چاك دى بويز) إنْ لمْ يَخُنِّى سَمْعى
فَهِمْتُ أَنَّ ذاكَ الدُّوقَ قَدْ أَدَارَ ظَهْرَهُ لِلدُّنْيا
وأَنَّهُ يَعِيشُ نَاسِكًا ونَابِذًا بَلاَطَهُ بِكُلِّ ما به مِنْ أُبَّهَةْ!

چاك دى بويز:

هذا صَحِيحْ

جـــاك: إِذَنْ سَأَقْصِدُهْ. فَعِنْدَ هؤُلاَءِ التَّائِبِينَ العَائِدِينَ
يَكْثُرُ الذى أَوَدُّ أنْ أَعِيهِ مِنْ عِظَاتٍ ودُرُوسْ
(إلى الدوق)
أَتْرُكُ لَكَ ما عَادَ إِلَيْكَ مِنَ الشَّرَفِ السَّالِفْ

فَفَضِيلَتُكَ وصَبْرُكَ قد جَعَلاَكَ جديرًا بِهْ

(إلى أورلاندو)

أمَّا أَنْتَ فَأَتْرُكُ لَكَ حبًّا أَهَّلَكَ لَهُ إخلاصٌ حَقّ.

(إلى أوليڤر)

أَمَّا أَنْتَ فَأَتْرُكُ لَكَ أَرْضَكَ وغَرَامَكَ والأَصْحَابَ العُظَمَاءْ!

(إلى سيلڤيوس)

أَمَّا أَنْتَ فَأَصْبَحْتَ جَدِيرًا بِفِرَاشٍ باقٍ أَتْركُه لَكْ!

(إلى تتشستون)

أَمَّا أَنْتَ فأتْرُكُكَ لِكُلِّ مُشَاكَسَةٍ مَنْظُورَةْ! لَنْ تَلْقَى
رِحْلَةُ حُبِّكَ زَادًا يُبْقِيهَا أَكْثَرَ مِنْ شَهْرَيْن!
فاطْلُبْ أَنتَ مَلَذَّاتِكَ مِنْ دُونِي
أَلحَانُ الرَّقْصِ هُنَا لَيْسَتْ أَلحَانِي

الـــدوق: فلتمكث يا چاك امكث معنا!

چـــاك: لا لِلتَّسْرِيَةِ هُنا. . بَلْ فِي الكَهْفِ المَهْجُورْ
أَنْتَظِرُ وَحِيدًا ما تَبْغِيهِ مِنْ أَيِّ أُمُورْ

(يخرج چاك)

الـــدوق: فَلْنَتَّخِذِ الخُطُوَاتِ اللاَّزِمَةَ إذَنْ. كُلِّي ثِقَةٌ أَنَّ طُقُوسَ الأَفْرَاحْ
سَوْفَ تَسِيرُ إلى غَايَتِها المَرْسُومَةِ فيكَلِّلُهَا جَذَلٌ ومَرَاحْ

(يرقصون ويخرج الجميع عدا روزالند)

الإبيلوج

روزالنـد : لَيسَ مِنَ المُعْتادِ مُشَاهَدَةُ امـرأةٍ فى دَوْرِ الإبيلوج لإلْقَاءِ الخَاتِمَةِ هُنَا! حتى إنْ لَمْ يَزْدَدْ ذلك فى عَدَمِ لِيَاقَتِـهِ عن رُؤْيَةِ رَجُلٍ يَلْعَبُ دَوْرَ پرولوجٍ لاسْتِهْلاَلِ العَرْضِ. وإذا كانَ صَحِـيحًا أنَّ الخَمْرَ المُمْتَازَةَ لاَ تَحـتاجُ إلى رَمْزِ اللَّبْلاَبِ علَى الدَّنِّ، كانَ صَـحِيحًا أنَّ العَـرْضَ المُمْتَازَ على المَسْرَحِ لا يحـتاجُ إلى إپيلوجٍ يَخْتَـتِمهُ. لكنَّ اللَّبـلاَبَ المُمْتَازَ يُصَـوَّرُ فَوْقَ دِنَانِ الخَمْرِ المُمْـتَازَةْ. وعلى هذا تَتَحَسَّنُ صـورةُ مَسْرَحِنَا بالإپيلوجِ الجَيِّـدْ. لكنِّى أشعرُ أنِّى فى وَرْطَةْ. فأنا لَسْتُ الإپيلوجَ المُمتازَ ولا أَقْدِرُ أنْ أُوحِيَ لكُمو بِجَمَالِ العَرْضِ التَّمْـثِيلى. وأنَا لمْ أَلْبَسْ زِيَّ السَّائِلِ فى الطُّـرُقَاتِ ولَيْسَ يَلِيقُ إذَنْ بى أنْ أَسْأَلَكُمْ شَيْئًا. أمَّا أُسْلُوبِى فيـماثِلُ حَثَّ الهِمَمِ أو اسْتِحْضَارَ الأَرْوَاحِ وأَبْدأُ بالنِّسْوَةْ: أَطْلُبُ مِنْ كُلِّ امْرأَةٍ تُضْمِرُ حُبًّا لِرَجُلْ. . أنْ تُبْدِيَ ما يُرْضِيهَا مِنْ إعْجَـابٍ بالعَرْضِ. وأُطَالِبُ كُـلَّ رَجُلْ. . . إنْ كانَ يُحِبُّ امْـرأةً ما (وأنا أَسْتَنْبِطُ مِنْ هذِى البَسَمَاتِ عَلى اسْـتِحْيَاءٍ أنَّ الحُبَّ بِقَلْبِ الكُلّ) أنْ يُرْضِى هذَا العَرْضُ عَلاَقَتَهُ بِحَبِيـبَتِهِ! لوْ كنتُ امْرَأةً فى الواقعِ كنتُ أُقَبِّلُ كلَّ فَتًى لِحْيَتُهُ تُعْجِبُنِى، أوْ تُرْضِينِى قَـسَمَاتُ الوَجْهِ أوِ الأَنْفَاسُ العَطِرَةْ! كُلِّى ثِقَةٌ يا صَحْبُ بِمَنْ لِحْيَتُـهُ تُعْجِبُنِى أوْ مَنْ يَأْسِرُنِى سِحْرُ مُحَـيَّاهُ أو عَبَقُ الأَنْفَاسِ لَدَيْهِ! كُلِّى ثِقَـةٌ أنْ سَيُقَـدِّرُ كُلٌّ منهمْ عَرْضِى الطَّيِّبَ ويُوَدِّعُنِى خَـيْرَ وَدَاعٍ حِينَ أُغَادِرُ هذا المَسْرَحَ مُنْحَنِيًا لأُحَيِّيهِمْ.

(تخرج روزالند)

النهـــاية

الحــــواشي

وتتضمن شروحًا نصية وتعليقات نقدية

حواشى الشخصيات

العنوان - أرجأت الحديث عن ترجمة عنوان المسرحية (*As you Like it*) إلى الحواشى، شأن كل حديث لى عن ترجمة النص، فالترجمتان السابقتان للمسرحية تستخدمان فى ترجمة العنوان كلمة 'الهوى'، إذ تقول الأولى كما تهواه، (بغض النظر عن الخطأ فى استخدام الضمير المتصل ترجمةً للضمير (it) وهو ضمير حالة (an impersonal pronoun) أى إنه لا يترجم بالعربية) وتقول الثانية على هواك (بغض النظر عن أن هذه الصياغة عامية وغير فصحى، أقامها المترجم محاكاة للتعبير العامى ''على مزاجك'') فكلمة 'الهوى' لها مدلول ذو خصوصية فى العربية التراثية، بخلاف 'الحُبّ' ومشتقاته، الذى يعتبر اسم جنس فى العربية (a generic term) ومعنى اسم الجنس فى علم الدلالة (semantics) الاسم العام الذى تتفرع منه مدلولات كثيرة وفق الاستعمال والسياق (pragmatics) وإن غلب ارتباطها حتى فى المعنى العام بالدلالة الحميدة، فالله يحب المتقين/ المحسنين/ الصابرين/ المتوكلين/ المقسطين/ المطهرين، ولا يحب كل مختال فخور، ولا يحب المفسدين/ الظالمين/ المسرفين/ المعتدين/ الخائنين، (''قُلْ إِن كُنتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ'' - ٣١ آل عمران) ويخاطب الله موسى قائلاً (''وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِّنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَىٰ عَيْنِي'' - ٣٩ طه) وأما الهوى فيرتبط فى العربية التراثية أيضًا بما تنزع إليه النفس ولو كان ضلالاً، فهو فرع من فروع الحب، عادةً ما ينصرف إلى الميول المتقلبة 'الهوائية' و'الأهواء' و (''وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَىٰ ﴿٤٠﴾ فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَىٰ ﴿٤١﴾'' - ٤٠-٤١ النازعات)، ومن فروع الحب أيضًا العشق وغيره من ميول النفس وألوان السلوك، ولا داعى للإفاضة فاظننى أبنت مقصدى، وفى الإنجليزية عادة ما يقابل 'الهوى' ما يفيد النزعة الطارئة (whim, caprice) أو النزعة الشاردة التى قد تقوم على الوهم (fancy) وقد سبق لى فى ترجمة سابقة مقارنة العامية 'غاوى' و'الغية' بالهوى، وبيان ارتباطهما، وأما كلمتا (love وlike) فتستخدمان فى معان متقاربة أحيانًا ما تترادف فتكون الأولى وصفًا لدرجة أعمق من الثانية، وناقشت هذا فى كتابى الترجمة الأدبية ١٩٩٧، والعنوان الذى اخترته يشير إلى الدرجة الأعم، والأشمل فى مدلولها، وهى الكلمة التى تعنى ما يقصده شيكسبير ولايزال قائمًا فى الإنجليزية الحديثة بشتى مستوياتها. ومن المناسب فى مسرحية تناقش الحب والمحبين أن يكون العنوان كما تحب.

الشخصيات

روزالند - أخذ شيكسبير الاسم (Rosalind) من رواية **روزالند** (*Rosalynde*) التى كتبها توماس لودج وعرضت لها فى المقدمة، ويقول الشراح، مثلما يقـول المعجم، إن الاسم قد يوحى بأصل إسپانى هو *Rosa linda* أى الوردة الرقيقة، إذ اشـتبك اللفظان فأخرجا الاسم، وإن كان شـيكسبير يلمح إلى ذلك الأصل فى مخاطبة سيليـا لابنة عمها قائلة "يا روز الرقيقة" (١/ ٢/ ٢٢). وكان سپنسر قد استخدم الاسم قبل لودج فى **روزنامة الرعاة** (١٥٧٩).

سيليا - يوحى لفظ (Celia) بالسماء (*caelaum* باللاتينية والصفة المشـتقة منها *caelestis*) وربما وجد شيكسبير الاسم فى قـصيدة سپنسر الطويلة **ملكة الجان** حيث يقول فى ١/ ١٠/ ٤ إن السيدة سيليا "حَلَّتْ مِنَ السَّـمَاءِ مِـثْلَ الفِكْرْ" فهـى قدسـية وهى التى أنجبت البنات الثلاث الإيمان والـرجاء والإحسـان، وهى الفـضائل المسـيحية المعـروفة، ومن الشـائع إطلاق هذه الأسمـاء على الإناث (والذكور أحيانًا) عندنا فى صورة إيمان/ إخلاص، ورجاء/ أمل، وإحسان/ خير، يستوى فى ذلك المسيحيون والمسلمون. وقد ذكرتُ فى **المقدمة** أنها تقابل عند شيكسبير شخصية ألندا.

الدوق الأكبر - (Duke Senior) لا يشيـر إليه شيكسبـير فى النص المسرحى بأى اسم، وأما مـا يقوله تشسـتون من أنه "شخص يحـبه فرديناند، والدك الكبـير" (١/ ٢/ ٨٠) فكان فى طبعـة الفوليو " فريدريك" ، وهو خطأ واضح، صـححـه المحرر كـاپل (Capell) استنادًا إلى أقـدم مخطوط للمسرحية، والموجود حاليًا فى دواى (Douai) بفرنسا، فالمخطوط يذكر اسم 'فرديناند' فى قائمة الشخصـيات، لكنه يشير إليـه فى الإرشادات المسرحيـة باسم الدوق الكبير فقط، واصـفًا إياه بأنه "الدوق الأكبر لمقاطعة بيرجندى" (Burgundi) الذى نفاه أخوه" ، وبهذا يجعل أحداث المسرحية تقع فى منطقة آردن Ardennes الفـرنسيـة، المتاخـمة لمدينة دواى. ويقـابله فى رواية لودج ملك يدعى چيريسمون.

الدوق فريدريك - (Frederick) يرد اسم فـريدريك فى النص مرتين فـقط، بهجـائين مخـتلفين، فى ١/ ٢/ ٢٢٣ وفى ٥/ ٤/ ١٥٢، وذكرت الاسم فى الترجمة فى المرة الثانية ولم أذكره فى المرة الأولى لأنه الدوق الوحيد فى المـشهد، وهو الذى غادر المسرح لتـوه، ويقابله فى رواية لودج ملك يدعى توريسمون.

أورلاندو - أورلاندو (Orlando) هو الاسم الإيطالى الذى يسـتخـدمـه الشاعـر الإيطالى أريوسطو فى **غضبة أورلاندو**، ويقابله بالفرنسـية تمامًا اسم رولان (Roland) والطريف أن اسم والد أورلاندو

هو رولاند (Rowland) وهو الشكل الإنجليزى للاسم الفرنسى، ويتفق هجاؤه فى طبعة ١٦٢٣ للمسرحية مع الشكل الفرنسى (Roland) ومعنى ذلك أنه يضفى على جميع أولاده رتبة الفارس، حرفيًا 'فارس شارلمان' ، وهو ما نجده فى الملحمة الفرنسية **أنشودة رولان**. وأما لقب الأسرة دى بويز (de Boys) فهو الشكل المُنَجْلَزُ للَّقَبِ الفرنسى (de Bois) أى صاحب أو ابن الغابات. ولما كان صاحب هذا اللقب لا يظهر إلا بعد أن يُنَجْلِزَ شيكسبير جَوَّ مسرحيته فقد أبقيتُ فى التعريب على الصورة الإنجليزية. ويقابل ذلك الوالد فى رواية لودج 'چون أوف بوردو' أى چون صاحب بوردو (Bordeaux).

أوليڤر - (Oliver) أخذ شيكسبير الاسم من **أنشودة رولان**، حيث يظهر فى صورة فارس ذى شهامة وإقدام، ويظهر فى صورة أوليڤيرو (Oliviero) عند أريوسطو. ولكن شيكسبير يطعن فى التقاليد الرومانسية للملحمة بأن يجعل أوليڤر فى البداية خائنًا لشرف أبيه. والاسم كما يقول بعض الشراح يوحى بشجرة الزيتون رمز السلام. ويقابله فى رواية لودج أخ يدعى سالادين، وهو محرف كما ذكرت فى المقدمة عن صلاح الدين، والمقصود البطل صلاح الدين الأيوبى، الذى أصبح فى تراث عهد النهضة رمزًا للشهامة والنبل، وكان ذلك مدعاة للدهشة آنذاك لأنه لم يكن مسيحيًا.

آدم - (Adam) يسمى آدم سپنسر، و (Adam the spencer) أى القهرمان أو مدبر شئون المنزل (steward) فى الحكاية التى تنسب الآن إلى تشوسر باسم حكاية جاميلين، والاسم الذى أوردته أولاً هو الذى يُستخدم فى رواية لودج المشار إليه، وشيكسبير يحذف اللقب والوظيفة جميعًا حتى يبرأ اسم آدم منها ويعمر بأصداء جنة عدن.

دنيس - (Dennis) الصورة المُنَجْلَزَةُ للقديس الحامى فى فرنسا.

شارل - (Charles) جَوُّ الفصل الأول الفرنسى فرض علىَّ الصورة الفرنسية للاسم، والمعروف أنه عند لودج مصارع من مقاطعة نورماندى الفرنسية، ويقول النقاد إن ذلك يبدو 'فكاهة' على حساب شارلمان الذى كان الإنجليز يسمونه شارل الكبير أو الأكبر، مثل الفكاهة المضمرة فى اختيار اسم دنيس لإطلاقه على البواب أو الحاجب.

لو بو (Le Beau) الاسم فرنسى قح، ودلالته المعاصرة هى 'الغندور' أو العاشق، ومعناه فى الفرنسية معروف (الجميل/ بهىُّ الطلعة) وإن كان يتضمن السخرية من رجال البلاط "ذوى الحسن والجمال".

تتشستون – (Touchstone) يشار إليه فى النص الأصلى (١٦٢٣) باسم المهرج (clowne) (هكذا) فى الإرشادات المسرحية فى بداية المشهد الرابع من الفصل الثانى مقرونًا بالاسم هنا أى تتشستون. ويقول أحد النقاد إنه لما كان هذا الاسم المحدد لا يظهر فى المتن إلا فى السطر ٣/ ٢/ ١٣، فربما كان اسمًا مستعارًا له فى الغابة فقط. والرد على هذا يسير، فإن كان المهرج يريد أن يتخفى تحت اسم مستعار، فلماذا يحتفظ برداء المهرج المبرقش؟ إن هذا الرداء هو ما يلفت نظر چاك المكتئب عندما يلقاه أول مرة فى الغابة:

چـاك : مُهَرِّجٌ مُهَرِّجٌ! قَابَلْتُ وَسْطَ الغَابِ هَا هُنا مُهَرِّجًا!

وفَوقَهُ رِدَاؤُهُ المُبَرْقَشُ! ما أَتْعَسَ الدُّنْيَا! . . .

ويا لَهُ أَقُولُ مِنْ مُهَرِّجٍ قَدِيرٍ! وهكذا لابُدَّ مِنْ رِدَائِهِ المُبَرْقَشْ!

(٢/ ٧/ ١٢-١٣، ٣٤)

وأما دلالة الاسم فواضحة، إذ كان 'المحك' ، كما يقول معجم أوكسفرد الكبير، حجرًا "بالغ النعومة والرهافة من نوع المرْو (الكوارتز) أو اليَشْب (Jasper) وكان ذا لون أسود أو قاتم (وكان يسمى أيضًا باسانيت Basanite) وكان يستخدم فى اختبار جودة السبائك الذهبية أو الفضية وفقًا للون تأثير حَكٍّ هذه السبائك به" . ودلالة هذا الاسم فى المسرحية واضحة، ففيه مفارقة شديدة كما أوضحت فى المقدمة ما دامت تختبر فيه سمات حياة الريف وحياة المدينة، وصفات الحب الرومانسى والجسدى، وتهويمات العشاق الحالمين والمتفلسفين على اختلاف درجاتهم (من الدوق الأكبر إلى سيلڤيوس إلى چاك المكتئب).

أميان – (Amiens) الاسم فرنسى صريح، وكان لزامًا علىَّ أن أعربه على هذا النحو، فهو يعنى 'صاحب مدينة أميان' (وهو معنى 'لورد اميان' فى السطر ٢/ ١/ ٢٩) الواقعة فى منطقة آردن الفرنسية. والدوق الأكبر يخاطبه قائلاً "أطربنا يا ابن العم بأغنية" (٢/ ٧/ ١٧٤) الأمر الذى يوحى بأنه من أقربائه وحسب.

چاك – (Jaques) يشار إليه فى المسرحية بلقب مسيو (Monsieur) وهو ما يشير إلى أنه سيد فرنسى يقابل لقب السيد الإنجليزى (gentleman) ويقابله لدينا فى مصر 'ابن الذوات' أو 'الأعيان' وهم كرماء المحتد الذين يتمتعون بثراء معقول ونشأوا نشأة مهذبة (تتضمن التعليم والخلق الحسن). وأنا أفضل ترجمة اللقب بالسيد/ السادة لأنه عادة ما يناقض أبناء الطبقات الدنيا التى تكسب عيشها

بالعمل اليدوى (بما فى ذلك الخدمة للسادة والأشراف أى النبلاء) فى ذلك العصر وذلك المجتمع. والمهرج يخاطبه بلقب أستاذ (master) واللفظ الإنجليزى قد يعنى السيد أيضًا أو المعلم، وإن كان المعنى الحديث للكلمة يكاد يقتصر على الدلالة الأخيرة. وكنت كلما أشاهد عرض المسرحية بالإنجليزية أسمع الممثلين يُنَجْلِزُونَ اسمه فينطقونه 'چاكويز' ، ولم أكن أدرى السبب حتى ترجمتُ النص فوجدتُ أن السبب قد يرجع إلى الرغبة فى محاكاة الإليزابيثيين فى نطق الاسم، أو مراعاة وزن الشعر، والسبب الأول رددت عليه فى المقدمة، والسبب الثانى ينقضه أن اختلاف بحور الشعر فى العربية عن بحورها فى الإنجليزية يعنى اختلاف الضرورات العروضية. ويقول بعض الشراح المحدثين إن أهل ذلك الزمان ربما وجدوا معنىً خاصًا فى نطق الكلمة 'چاك' بما لها من دلالات غير حميدة، من بينها الإيحاء بالكلمة التى كادت تختفى الآن إلا فى اللهجات المحلية وهى 'چيكس' (Jakes) التى كانت تعنى مرحاضًا خارج المنزل (ولكنه تابع له) وكنت فى أول مقامى فى انجلترا أقرأ إعلانات عن منازل 'مُحَدَّثَة' (modernized) وعندما استقصيت معناها اتضح أنها تعنى أن المرحاض بُنِىَ داخل المنزل، بدلاً من جعله فى آخر الحديقة (outside privy). وهذه الشخصية لا نظير لها فى لودچ.

كورين – (Corin) لودچ يسمى الراعى العجوز كوريدون، مثل اسم الراعى عند ڤيرچيل فى الرعائية الثانية.

سيلڤيوس – (Silvius) الاسم يعنى 'ابن الغابات' من كلمة (*Silva*) اللاتينية التى تعنى الغابة. ويعود الشاعر مايكل درايتون (Drayton) إلى إطلاق الاسم نفسه على أحد أبناء الغابات فى قصيدة له عام ١٦٣٠، ولكن سيلڤيوس عند شيكسبير من رعاة الأغنام، وطبقًا لتقاليد الشعر الرعوى (أو سخرية منها) يجعله شيكسبير يبدى اهتمامًا بمطارحة الغرام أكثر مما يبديه بتربية أغنامه.

فيبى – (Phoebe) الاسم من لودچ، وهو الصيغة المؤنثة للرب فيبوس (Phoebus) رب الشمس، ومن ثم يُستخدم اللفظ المؤنث لوصف ربة القمر.

أودرى – (Audrey) أضافها شيكسبير إلى القصة المصدر حتى ينشئ جو العمل الذى يمارسه الرعاة.

سير أوليڤر مارتكست – (Martext) والاسم الأخير، أى اللقب، يكتب كلمتين أو كلمة واحدة، وهو يوصف فى ٣/ ٣/ ٤٠ بأنه 'كاهن القرية المجاورة' ، الأمر الذى يوحى بأنه كاهن أبرشية أنجليكانية، وإن كان يناقض بهذا وصف چاك له فى ٣/ ٣/ ٧٧، وأما الاسم ' مار-تكست' فهو اسمٌ مُخْتَرَعٌ يشير إلى ما كان يسمى بالجدل الدائر حول الكهنة (the prelate controversy) الذى اندلع بعد هجوم البيوريتانيين على الأساقفة الأنجليكانيين ابتداءً من عام ١٥٨٣، وكان ذلك الهجوم

كثيراً ما يُنْتَقَدُ ويُهَاجَمُ فى المسرح. فكلمة 'مار' - (-Mar) فى ذاتها تعنى يفسد أو يهدم، و'تكست' (text) تعنى النص، أى النصوص المقدسة، ومن ثم يوحى الاسم بأن رجال الكنيسة لم يكونوا يلتزمون بنص الكتاب المقدس، ونحن نعرف كيف أدى هجوم البيوريتانيين المذكور عندما بلغ ذروته إلى الحرب الأهلية فى القرن السابع عشر وحكم أوليفر كروموبل.

وليم - (William) يقول النقاد إن اختيار شيكسبير اسمه الشخصى لإطلاقه على الريفى المولود فى الغابة قد يوحى بأنه كان هو الذى يقوم بذلك الدور على المسرح.

هايمن - (Hymen) كان الإليزابيثيون يستخدمون الاسم مرادفًا للزواج. والمعروف أنه رب الزواج فى الأساطير الكلاسيكية.

چاك دى بويز - (Jaques de Boys) الابن الثانى للسير رولاند دى بويز، وهو الذى يذكره أورلاندو فى أول حديث له (١/ ١/ ٤) لكنه لا يظهر على المسرح إلا فى المشهد الرابع من الفصل الخامس. وهو يسمى فى مخطوط 'دواى' المشار إليه 'چيمز' فى قائمة الشخصيات وفى ١/ ١/ ٤، ولكنه يعود فيصبح 'الأخ الثانى' فى ٥/ ٤/ ١٤٨ (وهو ما تطلقه عليه طبعة الفوليو ١٦٢٣). وانظر الحاشية على 'چاك' أعلاه فيما يتعلق بنطق الاسم الأول، وأما 'دى بويز' فقد جاء هذا اللقب بعد أن تَنَجْلَزَ جو المسرحية فاحتفظتُ فى التعريب بالصورة الإنجليزية.

لوردات - يميز مخطوط 'دواى' بين اللوردات 'الأتباع' فى بلاط الدوق فريدريك مغتصب العرش، بما لهم من مكانة ثانوية باعتبارهم حاشية، واللوردات فى معية الدوق الأكبر الذين يتمتعون بما يشبه السيادة فى جو الإخاء والمساواة فى الغابة، فهم 'رفقاؤه' و'صحبه'.

بعض أهل الغاب - على الرغم من أن اللوردات يلبسون ملابس أهل الغاب فإن شيكسبير يأتى إلى المسرح ببعض المقيمين والعاملين فعلاً فى الغابة.

غلامان - فى خدمة الدوق الأكبر. معنى دخول غلامين لغناء أغنية "حكايةٌ عن عاشقٍ مع التى يهواها" فى ٥/ ٣ أن المسرحية كانت تحتاج إلى ستة غلمان من الممثلين، أربعة للقيام بأدوار النساء، واثنان لأدوار الغلمان.

الفصل الأول - المشهد الأول

الإرشادات المسرحية - لا تنص طبعة الفوليو على مكان وقوع أحداث أى مشهد فى المسرحية، ولكن الفصل الأول كله يدور فى فرنسا. ويُفتتح هذا المشهد فى حديقة منزل أوليفر (١/ ١/ ٣٩) والأصل

يقول (orchard) ومعناها الحديث هو البستان، أى الأرض التى غرست فيها أشجار الفاكهة، وكانت فى عهد شيكسبير تقتصر على التفاح، كما نرى في يوليوس قيصر ٢/١، وضجة فارغة فى ٢/٣ و٣/١/٥ وغير ذلك. والواقع أن شيكسبير ينص على وجود التفاح فى هنرى الرابع/٢ فى ٥/٣/١، ولكن من المهم وجود أشجار حتى يستطيع المخرج أن يستخدمها فى ديكور الغابة.

١/١ - "إلا ألف دينار" ، أترجم هنا العملة القديمة (crown) بالدينار لا لبيان قيمتها الحقيقية وحسب بل حتى يتصور القارئ الحديث مدى هزالة التركة (ومدى ثراء الأخ الأكبر، بالمقارنة)، إذ ما عسى أن تدر الدنانير الألف من 'فوائد' أو من ريع إذا استُثْمِرَتْ؟ وهذه التركة الهزيلة تتناقض مع قصة لودج (انظر المقدمة).

٣/١ "فينال بركة والدنا" : كان من عادة الأب المحتضر أن يبارك أكبر أبنائه. وأما 'جاك' هنا فيسمى 'فرناندين' فى قصة لودج (انظر المقدمة).

٤/١ "الجامعة" فى الأصل (school) وكان ذلك هو المعنى، كما نرى فى هاملت (١/٢/١١٣) وكما يطلق الأمريكيون على الجامعة اليوم. والطريف أن أحمد فارس الشدياق كان أول من أدخل فى العربية هذه الكلمة ترجمة لكلمة (University) الانجليزية ومثيلاتها باللغات الأوروبية، وكان يسميها أول الأمر 'المدرسة الجامعة' وظل يستخدمها عدة سنوات فى صحيفة الجوائب التى كان يصدرها فى الآستانة (استامبول) عاصمة الدولة العثمانية آنذاك فى الربع الثالث تقريبًا من القرن التاسع عشر حتى اعتاد الناس الكلمة فحذف المدرسة واكتفى بالجامعة، ومنذ عام ١٨٨٢ تقريبًا أصبحت علمًا على المؤسسة العلمية المعروفة بهذا الاسم فى جميع البلدان العربية، وقد يكون الشدياق قد تأثر بمعنى سفر الجامعة فى الكتاب المقدس حيث كانت الكلمة تعنى 'جمع' الناس للوعظ (والصلاة) وتقترب لدينا من 'الجامع' أى 'المسجد الجامع' إذ يُغتنى بالجامع اليوم عن المسجد.

١٥ - ١٦ "يسخو علىَّ بلا شىء. . . ويسلبنى الشىء" كان الطباق بين اللاشىء أو العدم (nothing) وبين 'الشىء' (something) أى الخير والوفرة شائعًا لدى أبناء ذلك العصر فأحببت إظهاره فى الترجمة.

٢٦-٣٠ "ماذا تصنع هنا؟" كلمة تصنع (make) تحمل فى الإنجليزية الدلالتين اللتين تحملهما فى العربية أى 'يفعل' أو 'ينتج شيئًا مصنوعًا' ، وأوليفر يقصد المعنى الأول، ولكن أورلاندو يتعمد تفسير الكلمة بالمعنى الثانى، وهو ما يدفع أوليفر إلى الإتيان بالمعنى المضاد له وهو 'يفسد' فى (٢٩) (أو يدمر أو يهدم) فيلتقط أورلاندو الخيط ويواصل الفكرة فى (٣٠) وما بعده. والتراشق اللفظى معهود فى كوميديات شيكسبير كما شرحت فى حديثى عن كوميدياته السابقة التى ترجمتها.

٣٤- ''أغرب عن وجهى قليلاً'' الأصل هو (be naught awhile) ويشرحها البعض بأنها تعنى 'اذهب إلى الشيطان' وفقًا لكتاب الأمثال التراثية، ولكن حتى إذا قبلنا هذا المعنى الاصطلاحى التراثى فإن دلالتها فى السياق تفيد رغبة أوليفر فى أن 'يغور' أورلاندو، وعلى هذا ترجمت العبارة.

٣٥- ''هل أرعى خنازيرك وآكل القشور معها؟... إلخ'' الإشارة هنا إلى مَثَلِ الابن الضال فى الكتاب المقدس، انظر **إنجيل لوقا** ''وكم اشتهى أن يملأ بطنه من الخرنوب الذى كانت الخنازير تأكله فما أعطاه أحد'' (١٥/ ١٦) وكان ذلك الابن قد أضاع مال أبيه بالإسراف ولكنه ندم وتاب ورجع ليطلب من أبيه أن يجعله خادمًا مأجورًا لديه، وهو ما أثار الفرحة وأتى بالصفح له.

٣٩- ''فى حديقتك يا سيدى'' إجابة أورلاندو 'الحرفية' تفسد مقصد سؤال أوليفر الساخر.

٤٢- 'كرم المحتد' : هذا هو المقصود بقوله: (gentle condition of my blood) وكثيرًا ما يُرجح هذا المعنى المعنى المضمر الآخر ألا وهو شرف المسلك والخلق الحميد، والتعبير الإنجليزى يؤكد طيب الأرومة هنا وحسب ولا يحمل ذلك المعنى الآخر.

٤٤-٤٥ ''أعراف الأمم وتقاليدها'' فى الأصل يفصل أورلاندو بين الكلمتين (courtesy) بمعنى أعراف و(tradition) بمعنى تقاليد ولكنى جمعتهما لأؤكد مقصد المتحدث.

٤٩- 'يا غلام' (boy) تتفق العربية والإنجليزية فى الدلالة المهينة لهذا اللفظ.

٥٠- 'طفولى' فى الأصل (too young) أى 'عيالى'!

٥١- ''هل تتهجم علىّ أيها الخبيث؟'' يستخدم أوليفر كلمة (villain) بمعناها المعروف، ولكن رد أورلاندو عليه يوحى بأنه يقصد المعنى القديم الذى كان يشير إلى فلاح يمتلك قطعة من الأرض ويتعهد مقابلها بأن يدين للسيد الاقطاعى (النبيل) بالولاء والطاعة، فيحمل السلاح من أجله إذا دعت الضرورة، ويؤدى له ما يطلب من خدمات. وكان هجاؤها مختلفًا أى (villein) رغم اشتراك الكلمتين فى النطق. ولكن النص المطبوع لا يبين هذا الاختلاف، لا فى الهجاء ولا فى الدلالة، ولا أعتقد أن أحدًا من القراء أو مشاهدى المسرحية سوف يفطن إلى الفرق، ومع ذلك فقد أتيت بكلمة تسمح فى العربية بالدلالتين، فالمعنى الأول مضاد لمعنى 'الطيب' (''**قُل لاَّ يَسْتَوِي الْخَبِيثُ وَالطَّيِّبُ**''- ١٠٠ المائدة) كالتضاد بين اللئيم والكريم، وهو المعنى الرئيسى، وأما المعنى الآخر (الثانوى) فيتفرع منه ويتصل بسلوك الوضعاء (وهو المقصود فى الإشارة إلى الأُجَرَاء) ومثاله استخدام كلمة 'الخبائث' التى يقترفها الحقراء (''**وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَت تَّعْمَلُ الْخَبَائِثَ**'' ٧٤

- الأنبياء) وأما المعنى الحديث الشائع للخبث بمعنى المكر والدهاء فلا توروده معاجم العربية، ويوازيه استخدامنا 'اللئيم' بمعنى الماكر (الشائع فى العامية). وأخيراً أقول إن حذلقة الشراح توحى بأن المسرحية كتبت لهم حتى يتفننوا فى التأويل والتخريج، وهو ما لا أرى ما يدعو له ما دام هجاء الكلمة لم يختلف ما بين أوليفر وأورلاندو.

٦٤- "تربية الفلاحين" : المقصود بكلمة (peasant) الأجراء الذين يفلحون الأرض ويدينون بالولاء للسيد الإقطاعى (النبيل) مثل (villein) وقد ورثنا هذا التعريف للفلاح من عهد محمد على باشا الكبير حين امتلك وحده أراضى مصر كلها وجعل العاملين بالزراعة أجراء تابعين له يتقاضون أجرهم من المحصول (الذى يبيعونه للحكومة) أو يحتفظون بقسم منه، وهو ما أنشأ لدينا فى مصر التمييز بين أولاد الذوات وأولاد الفلاحين. وبهذا المعنى استخدمت اللفظ.

"حجبت عنى" : يستخدم أورلاندو فعلين للدلالة على هذا المعنى هما (obscuring) ومن بعده (hiding from me) فجمعتهما فى لفظة واحدة، فهما مترادفان.

٦٨- "ألوان الرياضة" (exercises) المقصود بها ركوب الخيل، والمبارزة، والهجوم بالحربة على ظهر الجواد وما إليها، وهى ألوان الرياضة التى يمارسها كرماء المحتد.

٧٧ - ٧٨ السؤال الإنكارى المتبوع بإجابة تبين سخافته صيغة بلاغية قديمة تسمى باللاتينية (*asteimus*) ونترجمها بكلمتين هما "التهكم الضاحك" (merry scoff) ويشرحها كير إيلام (Elam) فى دراسة حديثة له (١٩٩٦) قائلاً إنها تعنى معاملة أو فهم استعارة من يخاطبه فهماً حرفياً بحيث تنقلب عليه، ويعرفها بأنها "تنكر اللماح بقناع السذاجة" (ص ١٦٩). وأذكر مثلاً لها فى ضجة فارغة إذ يقول كلوديو رداً على تحدى 'الشيخين' للشابين قائلاً: "كان سيقطع أنفينا شيخان سقطت أسنانهما!" (٥/ ١/ ١١٥) (الترجمة العربية، القاهرة ٢٠٠٩).

٨٦- 'لدى الباب' : أى باب الحديقة المسورة.

٩٠- عندما ينفرد أوليفر بالمسرح فإنه يوجه خطابه إلى الجمهور، وقد دأب المخرجون على جعل إلقائه هذه العبارة يتسم بنبرات 'الشرير' التقليدى فى المسرح، وهى نبرات توصف بأنها 'شبه فكاهية' .

٩٢ - ٩٣ الطباق بين الجديد والقديم واضح، وهو من وسائل الإيهام المسرحى أى جعل المتفرج يشعر بأن جديداً قد وقع، على الرغم من النص على أنه قديم. انظر مقدمة الدكتور فايز اسكندر للترجمة العربية للمسرحية عام ١٩٨٢.

١٠٠، ١٠٢ أضفت في الترجمة صفتي 'الكبير' و'الصغير' إلى 'الدوق' في السطرين المشار إليهما من باب الشرح اللازم في ترجمة النص المسرحي، فالمشاهد لا يسمع العبارة إلا مرة واحدة ولابد من وضوحها على الفور، رغم أن الأصل يوحي بأن أوليفر لايزال يعترف بالدوق الشرعي.

١١٠- انظر المقدمة حيث أناقش مكان الغابة (الفقرة الأخيرة).

١١١- 'الإنجليزي' : الصفة تؤكد أن مكان الأحداث فرنسا لا انجلترا. وانظر المقدمة حيث أناقش تراث روبين هود.

١١٤- 'العصر الذهبي' : الأصل هو (the golden world) والمقصود بالاسم 'الزمان' فالزمان هو الحياة والناس، والزمن هو الوقت، ويفرق الإنجليز أيضًا بينهما فيطلقون على الأول (Times) وعلى الثاني (Time)، والشواهد العربية والانجليزية كثيرة وتفيد المترجم: يقول شوقي ''لكَ اللهُ يا زَمَانَ البُخَارِ لولاك لم تُفْـ/ جَعْ بنُعْمَى زمانها الوَجْنَاءُ'' (في قصيدة ''كبار الحوادث في وادي النيل'' (١٨٩٤) وكلمة الزمان هنا توازي (Times) أو (world) ويقول المتنبي (من البحر نفسه) ''صَحِبَ الناسُ قبلنا ذا الزمانا/ وعَنَاهُمْ من شأنه ما عَنَانَا'' وكلمة الزمان هنا توازي 'الدنيا' أي (world) أي إنه يقول إن غيرنا عاش في هذه الدنيا قبلنا، ولكننا اعتدنا في العربية الإشارة إلى 'العصر الذهبي' فأكسبنا الكلمة معنى الزمان، وقوة المصطلح الجاري أرغمتني على استخدام الصيغة الحالية، دون أن تكون هنا ضرورة شعرية فالكلام منثور. وأما 'العصر الذهبي' المقصود فهو زمان الشباب الدائم والبراءة الخالصة، من دون حاجة إلى العمل أو سن قوانين، المشار إليه في مسخ الكائنات للشاعر الروماني أوفيد (Ovid). وقد وجدت تعضيدًا لاختياري 'العصر الذهبي' في شيكسبير نفسه حيث يقول جونزالو في مسرحية العاصفة: ''وسوف أبلغ الكمال في حكمي لهم حتى أتجاوز العصر الذهبي'' والأصل في الإنجليزية (the Golden Age) (٢/ ١/ ١٦٣) انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١١٤، وشيكسبير إذن يرادف بينهما.

١١٧- ''متنكرًا'' : انتماء أورلاندو إلى طبقة السادة يمنعه من منازلة مصارع محترف من العامة، ولكنه إن تنكر استطاع ذلك. ولكن المخرجين المحدثين يتجاهلون ذلك.

١٢١- تأكيد يفوع أورلاندو يتكرر ويتأكد في ثنايا المسرحية كلها.

١٣٢- ''بوسائل خفية'' يقول النقاد إن أوليفر غير واعٍ بمكره ودهائه، ولكن ذلك يتوقف على أسلوب أداء الممثل للعبارة على المسرح.

١٣٤- "أشد شباب فرنسا" تأكيد لأن الأحداث هنا تدور فى فرنسا.

١٣٥- "يستخف حقدًا" : هذه أول إشارة لـلحقد فى البـلاط، وإن كان المقـصود بالحـقد هنا حـقد المتنافسين على المناصب بعضهم على بعض، وهو ما يفصح عنه الدوق الكبير فى ٢/١/٤، ويعود ذكر الحقـد فى ١/ ٢/ ٢٣٠، ونلاحظ أن الإدانة لا تقتصـر على القصر الملكى بل تمتد إلـى قصور السراة والأعيان، فهى إدانة لمجتمع المدينة كله، كما نجد فى أقوال چاك فيما بعد.

١٣٦- يفسر بعض النقاد عبارة "أخوه لحمًا ودمًا" بأنها تفيد قلق أوليفر من كونه ابنًا غير شرعى، ولكن هذه الفكرة لا تزيد على كونها تأويلاً، إذ لا يشير إليها نص صريح.

١٤٦- "حللت صفـاته تحليلاً" فى الأصل يستخدم اوليفـر "يُشَرِّحُ تشريحًا" (anatomize) وكانت قضية التشريح تشغل بال أبناء ذلك الزمان (انظر المقدمة) لكن المقصود هو ما أوردته.

١٥٠- "يمشى بلا عكاز" الأصل (walk alone) وهذا هو المعنى المراد.

١٥٤- "المقامر اللعوب" فى الأصل (gamester) وينص الشراح على أن الكلمة تحمل الدلالتين معًا.

١٥٦- "لم يذهب إلى الجامـعة فعـلم نفسه بنفـسه" الأصل: (never schooled and yet learned) ويختلف الشراح فى معنى العلم هنا، فالبـعض يقول استنادًا إلى ما جاء عند لودج إن العلم الذى يتمـتع به أورلاندو علم فطرى، ويقـول البعض الآخـر إنه اكتـسبـه بنفسه، فـلجأت إلى مـعاجم شيكسبـير المتخصصة فلم أجـد ما يرجح القراءة الأولى، استنادًا إلى كل مرة ترد فيـها هذه الكلمة عند شيكسبير، فأخذت بالمعنى الثانى، خصوصًا لأن الشعر الذى ينظمه أورلاندو فى غزله وتشبيبه بروزالند يفصح عن إلمام بالتراث الكلاسيكى الذى لا تهبه الطبيعة.

الفصل الأول - المشهد الثانى

٣- "ليتك كنت أشد مرحًا" : أتبع هنا طبعة آردن التى تنسب هذه العبـارة إلى سيليا، حتى وإن كانت ترد فى طبعة الفوليو منسوبة إلى روزالند، ودوسنبير تعتمد فى هذا التصحيح المنطقى على الدراسة التى نشرها باحث يدعى جوردان (Jourdain) عام ١٨٦٠-١٨٦١ وأثبت فيها ضرورة ذلك، وإن كانت الطبعات الست الأخرى التى لدىّ تحتفظ بما جاء فى الفوليو.

١٥- "واقع حـالى ومـا أملك" الأصل الإنجليـزى يقـول (the condition of my estate) ولما كان المقصود الإشارة إلـى حزنها لفراق والدها وفقدانهـا ميراثها فى الوقت نفسه فـقد فَصَّلْتُ ذلك فى الترجمة.

١٩-٢٠ الموازنة بين غضبًا وحُبًّا تتضمن طباقًا واضحًا.

٢١-٢٢ "فليمسخنى الله مسخًا... روز الرقيقة" : كان الوصف بالمسخ شائعًا لدى من يهاجمون المسرح بسبب قيام الغلمان فيه بأدوار النساء، وأما 'روز الرقيقة' فتمثل المعنى الحرفى للأصل الاشتقاقى لاسم روزالند، وانظر حواشى الشخصيات أعلاه.

٢٩- "حمرة الخجل" التى تختص بها الأنثى لن تظهر على المسرح، بل يتصورها الجمهور وحسب.

٣١- "تدير عجلتها" المقصود حرفيًا عجلة المغزل، ومجازيًّا عجلة ربة الحظ التى ترفع الخفيض وتخفض الرفيع.

٣٥- "الكفيفة" كان تصوير ربة الحظ يتضمن تغمية عينيها أو حتى كف بصرها، مثل كيوبيد، رب الحب، وكان المدلول الكلاسيكى هو توزيع الحظوظ بغض النظر عن المكانة بل وعن الجدارة، ففى التوزيع الأعمى عدالة وظلم معًا.

٤٣- الإرشادات المسرحية: دخول المهرج تتشستون مبكرًا يتيح له أن يستمع إلى الحوار التالى، ويتيح لسيليا أن تشير إلى دخوله فى ٤٥.

٤٤- "أن ترميها فى جهنم" أى إن ربة الحظ قد تتسبب فى ضياع عفة المرأة فيكتب عليها دخول النار، وفى الإنجليزية تستخدم النار (fire) مثل العربية فى الإشارة إلى نار جهنم (hellfire) والتعبير نفسه سوف يرد فى مكبث (٢/ ٣/ ١٥-١٦) انظر الترجمة العربية، القاهرة ٢٠٠٥، فالبواب يتصور أنه حارس على باب الجحيم.

٤٩- "نغلاً للفطرة" الأصل (Nature's natural): التلاعب بالألفاظ مستمر، بعد الطباق بين الذكاء والحمق (فى ٤٤-٤٥) وهنا نجد أن كلمة (natural) أى ابن الطبيعة تعنى من وُلِدَ سفاحًا، ولكن الطبيعة هى التى أنجبت هذا النغل. وهكذا فهو ابن الفطرة ويقطع حبل الذكاء الفطرى، أى يخالف الفطرة، وهى المفارقة المقصودة. وفى السطور التالية تستمر المقابلات بين الغباء والذكاء حتى السطر ٥٥.

٦٤- "الفطائر" الأصل (pancakes) الأدق أن نقول "رقائق" (جمع رُقَاق) فهى فطائر تُقلى فى الزبد وكان يوضع فيها حشو من اللحم المفروم آنذاك، والرقاق عندنا يشبهها ولكنه يتكون من عدة طبقات رقيقة ويخبز فى الفرن، وأقرب وصف لها قد يكون "رقائق الحلة" (على غرار كباب الحلة الذى يسمى فى الفارسية طاس كباب) ولكنها فطائر على أية حال والمهم أنها كانت تقدم بصورة

تقليدية يوم ثلاثاء المرفع، وكان ذلك وقت ولائم واحتفالات قبل بدء الصوم الكبير، ومن الطريف أن الباحثة جوليت دوسنبير نشرت دراسة كاملة فى عام ٢٠٠٣ تقول فيها إن ذكر هذه الفطائر يثبت أن المسرحية عرضت فى ذلك اليوم الموافق ٢٠ فبراير ١٥٩٩، كما ذكرتُ فى القسم الثانى من المقدمة، (**مجلة دراسات شيكسبير** ٥٤، ص ٢٧١-٣٠٥). ومن الجدير بالذكر أن هذه الفطائر أصبحت الآن نوعًا من الحلوى التى تقدم مع العسل.

٦٥- 'المسطردة' (mustard) المقصود ' صلصة' من مسحوق الخردل الذى يضاف إليه الملح والخل ويستعمل كالتوابل التى توضع على الطعام بعد طهوه، ومنها النوع الحريف (الإنجليزى) وغير الحريف (الفرنسى).

٦٩- ''انزع ما يكمم فم حكمتك'' فى الأصل (unmuzzle your wisdom) وهى فكاهة غريبة أَحْبَبْتُ نقلها بدقة للقارئ العربى، فدلالتها لا تقتصر على أنها تسمح للمهرج بالحرية التى كان المهرجون يتمتعون بها بصورة تقليدية، ولكن الكمامة كانت (ومازالت) تقتصر على أفواه الكلاب! وتشبيه الحكمة المضمر بالكلب، ومن ثم تشبيه الكلام بالنباح هو جوهر فكاهتها.

٧٠- الفكاهة عن اللحية تستمر فى صور أخرى حتى تصل إلى ذروتها فى ٥/ ٤/ ٧٠-١٠١.

٧٤- ''لو أقسمت'' هذه أول مرة يستخدم فيها المهرج حرف 'لو' الذى يفيد ما يمكن أن يفترض أو ما هو متوهم، بما فى ذلك التنكر فى ملابس الجنس الآخر، وهو ما تناقشه الباحثة فيليس راكين (Rackin) فى دراسة لها بعنوان ''كوميديا شيكسبير القائمة على ارتداء ملابس الجنس الآخر''، المنشورة فى كتاب ''**رفيق إلى أعمال شيكسبير**'' ، من تحرير ريتشارد داتون وجين هاوارد (Dutton & Howard) فى أربعة مجلدات، وانظر المجلد الثالث الذى يناقش **الكوميديات**، أوكسفورد، ٢٠٠٣.

٨٠- رغم إجماع ست طبعات على أن كلام المهرج موجه إلىٰ سيليا، دون سند ظاهر من الأصل، إلا أن سيليا تقول العبارة التالية والتى لن يكون لها فى هذه الحالة معنى، فقد اخترت الصورة التى فى طبعة آردن، والتى تستند إلى تحرير الناقد العظيم لويس تيبولد (Lewis Theobald) الذى أصدر أربع طبعات متوالية لأعمال شيكسبير من عام ١٧٣٣ حتى عام ١٧٥٧، إلى جانب طبعة خاصة للمسرحية عام ١٧٤١ وفقًا للصورة التى قدمت عليها المسرحية فى دَبْلن، وحجته مفحمة، إذ يقول إن توجيه الخطاب إلى سيليا يفقده شوكته اللاسعة، وتضيف دوسنبير إن جعل سيليا هى التى ترد على المهرج فى السطر ٨١ يؤدى إلى حالة شاذة (ولا يحتمل وقوعها) أى أن تظل روزالند صامتة

على امتداد ٢٠ سطراً من الحوار (وفقًا لترقيمها للسطور) والمخرجون المحدثون يقبلون هذا التصحيح، والموقف هنا يتلخص فى الإيحاء بأن روزالند تتصور أن المقصود بمن 'يحبه' والدك هو والد سيليا (فريدريك) فتهب للدفاع عنها، وهو التفسير الذى اعتمده المخرج ديفيد ثاكر (Thacker) فى إخراج المسرحية عام ١٩٩٢ لفرقة شيكسبير الملكية فى لندن، ومن ثم تعدل روزالند عما سمحت به للمهرج من حرية فى النقد.

٨٧- ٨٩ أن تهب سيليا للدفاع عن حرية المهرج منطقى بعد أن هاجمته روزالند، ولو نسبنا العبارة فى السطرين ٨١-٨٢ (٨١-٨٤ فى طبعة آردن) لسيليا أيضًا لما أصبح لهذا الدفاع مكان أو معنى بل لأصبح مستحيلاً. وهذا يؤكد صحة ما ذهب إليه تيبولد وأخذت به فى الترجمة. وقد استند إلى هذه السطور (٨٧-٨٩) بعض الباحثين فى إثبات أن المسرحية كُتبت بعد يوم أول يونيو ١٥٩٩، وهو تاريخ صدور أمر رئيس أساقفة كنتربرى وأسقف لندن (انظر المقدمة) بحظر طبع الهجاء وإحراق الكتب المطبوعة التى تتضمن هجاءً. وأول من قال بهذا إدوارد آربر (Arber) فى أواخر القرن التاسع عشر، وأعاد عرض القضية بأسلوب حديث ريتشارد ماكاب (McCabe) فى دراسة بعنوان "الهجاء الإليزابيثى والحظر الذى فرضه الأساقفة عام ١٥٩٩" ، ونشرها عام ١٩٨١. وقد رد على ذلك آخرون كما شرحت فى المقدمة.

٩٠- بعد إخراس لسان المهرج 'الحكيم' يدخل رجل البلاط 'الأحمق' ، وهذه من حيل الصنعة البنائية. لاحظ أنه يشار إليه باللقب الفرنسى 'مسيو' .

٩١- تقول أجنيس ليثام فى طبعة آردن (١٩٧٥) إن مسيو لو بو، على الرغم من سخرية الفتاتين منه، يثبت أنه 'أعقل' مما يبدو من صورته المبدئية، وتقول سينثيا مارشال فى كتابها عن عروض المسرحية وطرائق إخراجها الذى أشرت إليه فى المقدمة (٢٠٠٤) إن المخرجين فى القرن التاسع عشر كانوا يجعلونه يدخل حاملاً صقراً مدربًا فى يده. ومن الطرائف التى تحكى أن الصقر كان أحيانًا يرفرف بجناحيه بل لا يكل عن الرفرفة فيشتت انتباه الجمهور!

٩٥- "يزداد طلابنا فى السوق" : مثل الحمام الذى امتلأت حوصلته بالحبوب فأصبح سمينًا، وتتكرر صورة السوق فيما بعد: "فليس كل سوق يطلبك" (٣/ ٥/ ٦١). فالفتاتان ذواتا نظرة واحدة إلى 'السوق' بمعنى الزواج!

١٠٢- "بالغت فى المداهنة" الأصل أصبح الآن من مصطلح اللغة الإنجليزية الشائعة:

(that was laid on with a trowel)

١٠٤- "تفوح رائحتك القديمة" الأصل (Thou loosest thy old smell) واستعمال (loose) فعلاً لتعنى (let loose) أن تُطْلِقَ، خاص بشيكسبير، وهنا تتلاعب روزالند بمعنى كلمة (rank) التى يستخدمها المهرج بمعنى مرتبة، ولكنها تجعلها تفيد معناها الآخر أى كريه الرائحة، وهبوط مستوى التفكه عند روزالند وصاحبتها يدهش لو بو (رجل البلاط المحتشم) فيعبر عن ذلك فى السطر التالى.

١٠٥- "يا صاحبتى العصمة" يريد لو بو أن يوحى ضمنًا بأنهما أميرتان ولا ينبغى لهما أن يتفكها هذه الفكاهات 'الطفولية' (فى رأى البعض) و'المنحطة' فى رأى البعض الآخر.

١١٠-١١١ تتحول الفتاتان هنا من ممثلات أمام الجمهور إلى أفراد جمهور لمتابعة العرض (أى مباراة المصارعة). ويلتقط كثير من النقاد ظاهرة تحول الممثلين إلى جمهور للإتيان بآراء 'نقدية' .

١٢- "البداية التى ماتت ودفنت" - أود أولاً أن أقول إن تعبير (dead and buried) أصبح من التعابير الاصطلاحية فى اللغة الإنجليزية المعاصرة، ولم يكن كذلك أيام شيكسبير، فأحببت نقل حيويته، خصوصًا أنه ليس اصطلاحيًا فى العربية، وأضيف أن التعبير مستقى من كتاب **الصلوات العامة** (البروتستانتى) وربما اقتبسه شيكسبير منه، وبغض النظر عن ذلك فإن سيليا تقيم مفارقة حين تقول إن 'البداية' (لا النهاية) قد ماتت، كأنما تجعل النهاية بداية أو البداية نهاية، ما دامت البداية قد انتهت! ولا أرى فى هذا إلا تلاعبًا بالألفاظ، بخلاف ما يرى بعض النقاد فيه من دلالات شعرية عميقة.

١١٣- "كان هناك رجل عجوز له ثلاثة أبناء" العبارة من **حكاية جاملين**.

١١٦- تشرح أجنيس ليثام فى طبعتها المشار إليها أن المقصود بالإعلان الرسمى هو 'الوصية' استنادًا إلى المطلع وهو "فليكن معلومًا... إلخ" ، والدلالة فى هذا أن هؤلاء الثلاثة يخاطرون بأرواحهم ولذلك فهم يحملون وصيتهم حول الرقبة. وقد شرحت فى الترجمة معنى ما يقال دون أن أوحى، بطبيعة الحال، بالدلالة المضمرة.

١٣٠-١٣١ يمس المهرج قضية مهمة ومركبة، أول عناصرها أن هاتين الأميرتين رقيقتان، وذواتا تربية مهذبة، ولا يحتمل فى هذه الحالة أن تجدا أية تسلية فى مشاهدة معاناة الآخرين، والعنصر الثانى يشرحه بريسندن فى طبعة أوكسفورد (١٩٩٣) قائلاً: "إن ملاحظات المهرج وسيليا تبين مدى وحشية بلاط الدوق فريدريك، حتى ولو كانت المباريات التى تؤدى إلى كسر الأضلاع، أو ما هو أسوأ من الإصابات، تُعرض على مُشَاهِدَاتٍ من بنات الذوات فى العصور الوسطى وفى مسابقات

الطعن بالحربة من فوق متون الخيل التى كانت تُعقد فى عيد جلوس الملكة إليزابيث على العرش كل عام" . وهو يُنهى تعليقه قـائلاً إن مباريات الملاكمة والمصارعة مـازالت حتى يومنا هذا مما تشاهده النساء (ص ١١١).

١٣٤-١٣٥ اضطررت إلى الشرح فى ترجمة هذه العبارات، فليس لدينا فى الموسيقى العربية نظائر للفرقة التى تعزف المقطوعـات المتعددة الألحـان التى تُوَزَّعُ على الآلات المختلفـة وتسمى (broken con-sort). ولما كان التـوزيع يعنى أحيـانًا تقطيع اللحن بحيث تعـزف آلة جزءًا منه وتعـزف آلة أخرى جزءًا آخر، أصـبح يشار إلى ذلك باسم التكسير، وفى مصطلح الموسـيقيين لدينا 'تكسير اللحن' يعنى تقسـيمه إلى مـقاطع مسـتقلة فاسـتغللت ذلك لنقل التـلاعب اللفظى ما بين تكسيـر الألحان وتكسير الضلوع. ويرتبط اسم الفـرقة المذكورة بملحن اسم روبرت مورلى (Morley) ملحن أغنية "حكاية عن عاشق مع التى يهواها" ، ويبدو من كثرة الإشارات إليه أنه معروف للجميع، وإن لم أكن قد سمعت به من قبل. ولن أخوض فى تخريجات النقاد فى هذا الباب فليس لها نهاية.

١٤٠- عادة ما يدوى صوت النفير عند دخول الملك أو الدوق.

١٤٣- " بسبب تبجحه الجاسر" تَرْجَمْتُ بكلمتين كلمةَ (forwardness) كما يشرحها معجم أوكسفورد الكبير، قائلاً إن هذه أول مرة تستخدم فيه بهذا المعنى (OED forwardness sb.4). .

١٤٦- "أصغـر مما ينبغى" : أى مما ينبـغى لمن يصارع شـارل المحتـرف. ويُلاَحَظُ التركـيز على يـفوع أورلاندو باستمـرار، إذ ترد الإشارة إليه فى ١٦٠، و١٦٥، و١٧٢ فى هذا المشهـد نفسه، ثم فى ٢/ ٣/ ٢ (أدناه).

١٤٧- "هل تسللتـما هنا" يقـول بريسندن إن استـخـدام فريدريك للكلمـة يفـصح عن ظنه (المغلوط) بضعفهما مادامتا امرأتين.

١٤٩- "نعم يا مولاى" : على الرغم من أن الدوق فـريدريك عـمهـا، فإن روزالند لا تشـعر بالألفـة المعهودة بين أفراد الأسـرة معه، ويقول النقاد إن استخدام الـكلمة الإنجليزية للمولى (liege) وهى لقب 'الشريف' الإقطاعى أى الحاكم بأمره فى أرضه، يؤكد ارتباط المباراة بجو ملاحم الرومانس.

١٥٧- "الأميرة تطلبك" - كلمة الأميرة تفيد المفرد، ويقـول الشراح إن اللفظ ربما كان يفيد الجمع دون إضافة حـرف الجمع، وفق ما يقـول به معجم النحو الشـيكسبيرى، والأرجح عندى أنه يشـير إلى سيليا وحدها، ما دام أبوها الدوق الحالى.

١٥٩- ''وسآتيهما'' : الواضح أن أورلاندو لا يعرف أيهما الأميرة المقصودة (انظر السطر ٢٥٨ أدناه).

١٦٧- ''لو رأيت نفسك بعينيك'' : كان عصر النهضة عمومًا يؤكد أن العين لا تبصر إلا ما يقع خارج صاحبها ولا تبصر ما فى داخله، ويستشهد النقاد بأقوال المعاصرين.

١٩١- ''اليافع المتباهى'' الصورة تضمر احتقار شارل لليافع.

١٩١-١٩٢ ''الرقاد فى أحضان أمه الأرض'' : لا أرى فى الصورة ما يراه بعض النقاد من إيحاءات كثيبة بمضاجعة جنسية.

١٩٥- ''يسقط أحدكما مرة واحدة'' يشرح هاتاواى قواعد المصارعة التى تحكم بالنصر لمن ينجح فى إسقاط خصمه على الأرض بحيث يلمسها كتفه وعقب قدمه المضاد (أيمن إن كان الكتف أيسر). ولم تكن الجولات تعتمد على النقاط كالحال اليوم.

٢٠٢- ''ليتنى أَخْفَى عن العيون'' : فى غضبة أورلاندو لأريوسطو تستخدم أنجليكا خاتمها السحرى حتى تختفى عن البصر (طاقية الإخفاء عندنا).

٢٠٥- ''صاعقة حارقة'' كانت الصواعق الحارقة السلاح الذى يستخدمه چوپيتر، رب الأرباب، لمناصرة المنازل الذى يحميه.

٢٠٨- ''ما كدت أنتهى من 'التسخين' بعدا!'' لم أجد خيرًا من الكلمة العامية لنقل المعنى. ويلاحظ هنا أن الحوار يتحول إلى النظم بعد سقوط شارل، ولذلك فالسطور القصيرة فى الترجمة تشكل فيما بينها شطرات شعرية كاملة، وهذا سبب اختلاف الأرقام.

٢٠٩- الإرشادات المسرحية: (**يخرج تشستون والأتباع مع شارل**) . تختلف طبعة آردن عن الطبعات الست الأخرى فى أنها تنص على خروج المهرج الآن، بدلاً من الخروج مع الدوق فريدريك وحاشيته (السطر ٢١٩) لأن ذلك يجعله نصيرًا للدوق الغاصب، وبقاؤه على المسرح أثناء المشهد الغرامى لا يتناسب دراميًّا مع غاية شيكسبير.

٢١٢- تقول دوسنبير إن تحول الدوق فريدريك إلى الحديث بالشعر المرسل ينم على عدائه لأورلاندو، ولكنى أراه دليلاً على بداية مشهد فرعى زاخر بالمشاعر التى قد يناسبها النظم أكثر من النثر الذى طال استخدامه فى الهزل والتفكه.

٢٢٠-٢٣٠ تظل روزالند وسيليا معًا أثناء هذه السطور الأحد عشر، ثم تلتقيان بأورلاندو فى ٢٣١، ويجتمع ثلاثتهم.

٢٢٤- تتجاهل روزالند سؤال سيليا لها (فى ٢٢٠) ويشد انتباهها ما أصاب أورلاندو من خيبة أمل بعد فوزه فى المصارعة، إذ تجهم له الدوق الظالم بسبب كراهية غير مفهومه لوالده، فكراهية الدوق للسير رولاند دى بويز تماثل كراهيته لوالد روزالند الدوق الشرعى رغم أخوتهما، وهو ما يدفعها إلى استلهام صورة والدها نشدانًا للقوة بعد ذلك وتحولها من السلبية إلى الإيجابية.

٢٢٨- "يا كريمة وذات رقة!" الأصل (gentle) يقول بريسندن إنها تعنى كريمة المنبت وتقول دوسنبير إنها تعنى يا رقيقة، ولا يقول الشراح الآخرون شيئًا، فوجدت فى الكلمة الدلالتين وجمعت بينهما.

٢٣٣- الإرشادات المسرحية: كان إهداء السلسلة الدليل المعتاد على الرضى الملكى عَمَّنْ ينجح فى مخاطرة ما، وتقول دوسنبير إنه من الروابط الكثيرة التى يقيمها الشاعر بين روزالند والملكة إليزابيث. ونحن نذكر أن لودج يذكر فى قصته أن روزالند تهدى روزادير جوهرة.

٢٣٧- "كريمًا ووسيمًا" الأصل كلمة واحدة (fair) تجمع بين الدلالتين.

٢٣٨- "أحس أن روحى انهزمت" : فى الأصل (My better parts/ Are all thrown down,)

ويختلف الشراح حول المعنى وما يقصد أورلاندو أن يقول حين يذكر أنه انهزم، وتتراوح تفسيراتهم ما بين الطاقات والشمائل والروح، ولكننى رجحت الدلالة الأخيرة لأن المعنى المضمر يفيد المقابلة بين الجسد والروح، والروح لفظ أعم ويشمل كل ما ليس بمادىٍّ فى كيان الإنسان، وعلى هذا ترجمت العبارة.

٢٤١- عادة ما تؤدى عبارة "يريد أن نعود" إلى إثارة الضحك فى المشاهدين، لأن أورلاندو لم ينادهما ولم يطلب منهما العودة (مارشال).

٢٤٤- "أفلن نخرج يا ابنة عمى؟" : تقاطع سيليا بهذا السؤال نظرات الإعجاب التى يتبادلها أورلاندو وروزالند.

٢٤٦- "أية أثقال فوق لسانى" : الإشارة هنا إلى ما كان يحدث فى عصر الملكة إليزابيث من وضع أثقال رهيبة فوق صدر المتهم بارتكاب جريمة لإرغامه على الإقرار بذنبه (أو الإصرار على البراءة) وكان معظم من يتعرض لذلك يموت.

٢٤٩- "من هو أضعف منه يتحكم فيك" : التناقض الظاهرى (oxymoron) تعبير عن مفارقة 'الوقوع' فى الحب، ويضيف بعض الشراح إنه يتضمن مفارقة اختلاف الجنسين، فروزالند، الجنس الأضعف (the weaker sex) (دوسنبير) سوف تتحكم حين تصبح جانيميد (الغلام) فى أورلاندو بأن "تشفيه" من الحب، وهى فى الواقع "توقعه" فى حبها.

٢٥٥- ''فالدوق عبد لهواه'' الأصل (The Duke is humorous) بمعنى أنه متقلب الأهواء، وهى التى تمليها أخلاط البدن الأربعة (الدم والماء والبلغم والصفراء)، وهى أيضًا 'الطباع' (humours) وكان استخدام الكلمة قد شاع بعد نشر بن جونسون مسرحيتيه عن 'الطباع' . انظر مناقشتى للأهواء فى مستهل الحواشى.

٢٥٨- ''من بنته؟'' : الواضح أن أورلاندو لم يسمع ما قالته روزالند فى ٢٢٤ أعلاه.

٢٦١- فى الأصل ما يُجمع الشراح والمحررون على أنه خطأ، أى نسبة الطول إلى سيليا، ولهذا اتبعت ما جاء فى كل الطبعات الحديثة.

٢٧٣-٢٧٤ لغة الرجاء القائمة على الإيمان الدينى تبشر بالبعث فى دنيا جديدة فى غابة آردن.

٢٧٦- الإشارة واضحة إلى المثل السائر ''كالمستجير من الرمضاء بالنار'' والقافية تختتم المشهد.

الفصل الأول - المشهد الثالث

١- 'رب الحب' - فى الأصل 'كيوبيد' (Cupid)

٣- هذا السطر من الأمثلة السائرة.

١١- ''والد طفلى'' : أى الرجل الذى أتمنى أن يكون أبًا لطفلى. وقد استمر حذف هذا السطر باعتباره ذا دلالة ' خارجة' بعد قيام النساء بدور روزالند، ثم أعيد إلى النص وغدا مقبولاً عندما قامت جوليا آرثر بإخراج المسرحية عام ١٨٩٨، فى عقد 'المرأة الجديدة' .

١١-١٢ ''أشواك الحسك'' (briers) كانت شجرة الحسك ذات أشواك تتعلق بالثوب، وكانت تنمو بصورة برية (ونسميها فى مصر شيطانية، لا أدرى لماذا).

١٥- ''بأثوابنا النسوية'' المقصود تأكيد الأردية النسائية التى يرتديها الغلمان الذين يمثلون أدوار النساء فى أيام شيكسبير.

١٩- تتلاعب روزالند بكلمة 'إحم' (صوت السعال) وضمير المفرد الغائب المذكر (أى كلمتا hem وhim) محدثًا لونًا من السجع حاولت محاكاته فى العربية.

٢٤- لاحظ أن سيليا هى التى تقترح الكف عن المزاح، وتبدأ فى إدارة الحديث.

٣٣- ''ولم لا أحبه؟ أليس جديراً بكل الحب؟'' قول سيليا يثير الغيرة فى قلب روزالند فتسرع 'بتصحيح' الوضع طالبة من سيليا أن تحب أورلاندو ''من أجلها'' فقط.

٣٧- التحول من النثر إلى النظم، كما تقول جاربر (انظر المقدمة) يفيد التحول من الطابع الحميمى إلى الجو الرسمى (ص ١٠٥ من دراستها 'تعليم أورلاندو' المشار إليها).

٥١- "أبرياء كالفضيلة نفسها" الأصل (as innocent as grace itself) ويختلف الشراح فى التفسير: هل المقصود بكلمة (grace) رحمة الله (وغفرانه) وهو المعنى الأصلى، أم الفضيلة، كما يفيد معنى هذا المثل السائر؟ بل إن هاتاواى يقول إن الكلمة قد تفيد من رحمه الله وغفر ذنوبه، أو "ربما مرتبة الدوق نفسه" (!) ولكن الجميع يقـولون بوجود معنى ' الفضيلة' فى الكلمة، ورجحت أن يكون المثل الســائر هو المقصود، نظرًا لـما فى النص من أمثال ســائرة أخرى كـثيرة، وعلى هــذا ترجمت العبارة.

٥٦-٥٧ "كنت هكذا. . . وكنت هكذا" : تكرار العبارة بلفظها صيغة بلاغية تسمى (isocolon).

٥٨- قضيــة توريث الخيانة كانت تشــغل بال الجميع فى آخر القـرن ١٦ وأول القرن ١٧، وقد أدت هذه القضية (أو الخــوف من توريث الخيانة) إلى تمرد لورد إيسيكس (Essex) وظلت مستعرة بعد ذلك التمرد عام ١٦٠١، وتربط دوسنبير، بمنهج التــاريخية الجديدة، بين ما تقوله روزالند والخوف الذى كان سائدًا من توريثهــا، بمعنى أن شيكسبير كان يناصر الملكة ضمنًا فــى موقفها من ذلك 'الخائن' حتى لا تخشى انتقام ابنه الذى لن يرث خيانة أبيه.

٥٩- "من أقاربه" : الأصل (friends) ولكن هذا هو المقصود، وفيه إشارة مريرة لما قام به فريدريك من 'خيانة' لأخيه واستلاب عرشه.

٦٣- سيليا تخاطب أباها باعتبارها ملكًا ومن شيم الملوك العدل.

٧٢- "فكأنا زوج التم لدى الربة چونو" : تقــول معظم الأســاطير إن التم أو الإوز العــراقى (Swan) (الذى نسميه فى مصر البجع خطأ، فالبجع هو Pelican) كان يجر عربة الربة ڤينوس، على نحو ما نرى مثلا فى مسخ الكائنات للشاعر أوڤيد، ويقول هاتاواى إن سيليا ربما كانت تشير إلى طاقة الأنثى على الفـضيلة أكـثر من الحب المشـبوب، ولكن بريسندن يسـتشـهد بما ورد فى كـتاب عن الأساطير الوثنية فى عصـر النهضة، وضعه إدجار ويند (Wind) عام ١٩٦٧ ويبين فيه أن الأرباب الوثنية كـانت تستعير خـصائص بعضهــا البعض، كما يبين بريسنـدن أن التم كان كثيرًا مــا يختلط بالإوز فى أذهان الناس، ويشير إلى أن تومــاس كيد (Kyd) المعاصر لشيكسـبير يشير إلى "طيور التم الجميلة لدى الربة چونو" . وتضيف دوسنبير أن المصالحة بين ڤينوس وچونو كانت تمثل جانبًا من 'فلسفة' تصوير الملكة إليزابيث.

٨٦- "فبشرفى" هذا القسم الذى يقسمه الدوق يربطه بما ذكره المهرج تتشستون عن الذى حلف بشرفه وليس له شرف، وانظر الحاشية على ١/ ٢/ ٨٠.

٩٩- هذا هو المعنى الذى اتفق عليه جمهور الشراح.

١٠٣- يشير بعض النقاد إلى صدى للكتاب المقدس هنا، حيث تقسم راعوث أن تظل مع نُعْمِى قائلة "حيثما ذهبتِ أذهب" (راعوث، ١٠/ ١٦).

١٠٧- الواضح أن سيليا تخشى التهجم الجنسى (المعتدين -١١١) لا اللصوص فقط. وهذا السطر نموذج للصياغة البلاغية التى تقترب من الحكمة أو المثل السائر، ويسمى عند البلاغيين القدماء (*sententia*)

١١٢- ذكر طول قامة روزالند يؤكد ما سبق ذكره فى ١/ ٢/ ٢٦١ وانظر الحاشية.

١١٤- "فى جانبى" فى الأصل "وعلى فخذى" (Upon my thigh) وترجمتها على هذا النحو لأن هذا هو المقصود وأكثر قبولاً فى الأذن العربية، لا اقتداء بما فعله تشارلز چونسون عام ١٧٢٣ عندما أجرى التعديل نفسه فى إعداده للنص الذى أسماه الحب فى غابة (انظر المقدمة) ويقول الشراح إن بداية قيام النساء بالأدوار النسائية عام ١٦٦٠ بعد عودة الملكية جعل كلمة 'الفخذ' مستهجنة على المسرح فاستبدل بها "وعلى جنبى" (Upon my side). وأما سيف الملاح (curtal-axe) فهو سيف قصير عريض النصل.

١١٥- "رمح لصائد الخنزير" : يقول الشراح إن رمح صائد الخنازير البرية كان عريضًا له مقبض مستعرض وإن شيكسبير سبق له أن استخدم صورة صيد الخنازير رمزًا للنزعة الجنسية فى قصيدة **ڤينوس وأدونيس**. وترمز روزالند 'لذكورتها' بالسلاحين اللذين تحملهما، وما دام 'جانيميد' يعتبر صائدًا للخنازير، فالأرجح أن يلبس أردية حمراء، لا الأردية الخضراء التى يرتديها صائد الغزلان، وإن كان التراث الأدبى يقول إن جانيميد كان راعيًا لا صيادًا، كما يشرح إدوارد بيرى (Berry) فى كتابه **شيكسبير والصيد**، كيمبريدج، ٢٠٠١، ص ١٦٦، والمقصود بالصيد فى العنوان رياضة الصيد بصفة عامة لا صيد الثعالب فقط وفق معنى الكلمة الشائع بيننا اليوم.

١٢٢- "جانيميد" : كان اختيار روزالند هذا الاسم من أعراف الشعر الرعوى، وتشير دوسنبير إلى وروده فى عمل أدبى بعنوان **الراعى العاشق** كتبه ريتشارد بارنفيلد (Barnfield) فى عام ١٥٩٤، وأعيد نشره، من تحرير هاليويل (Halliwell) عام ١٨٤٥، وتقول الأساطير إن جانيميد كان غلامًا

طرواديًا جميلاً يعمل بالرعى وإن رب الأرباب چوف أو چوپيتر سُحِرَ بجماله فتنكر فى صورة عُقاب واختطفه وحمله فى الجو إلى جبل الأوليمپ حيث جعله يعمل ساقيًا للأرباب، ويقول أحد الشراح إن الغلام يرتبط ببرج الدلو (Aquarius) يناير إلى منتصف فبراير، ومن ثم أصبح يرمز لاحتفالات يوم المرفع (السابق للصوم الكبير). واسمه يحفل بمخاوف أعداء المسرح بسبب الحب الذى كان يكنه چوپيتر له (أى لغلام).

١٢٥- إليانا (Aliena) كلمة لاتينية تعنى الغريب.

١٢٧- ''ذاك المأفون مهرج قصر أبيك'' فى الأصل

(The clownish fool... of your father's court)

وكما ذكرت فى هوامش الأسماء، لا يظهر اسمه فى أسماء الشخصيات ولا يشار إليه فيها إلا بالمهرج (clown) وأما لفظ (fool) فكان مرادفًا من باب الوصف بمعنى أنه يُفترض فيه، كما قلت، 'خفة العقل' أى نقص العقل، وإن كانت وظيفته وظيفة الحكيم الذى يعلق على الأحداث ويقدم 'الدروس' المستفادة منها، وكانت تُقبل منه باعتباره 'أبله' ولا يعتد بكلامه، وانظر المقدمة حيث يناقش أحد الشراح دور المهرج بهذه الصفة فى الواقع التاريخى والتصوير المسرحى. وأما اشتقاق صفة (clownish) من اسمه فالمقصود بها ربطه ببلهاء الريف، وهو ما يحدث حين يقابل كورين ووليم، إذ يؤكد عندها تتشستون أنه رجل بلاط لا من رجال الريف. انظر ٢/ ٤/ ٦٣، و٥/ ١/ ١١، و٤٧-٥٢ والحواشى عليها.

١٢٩- ''فى أرض الله الواسعة'' هذه هى الصورة القديمة المأثورة عن كل رحلة سعى (quest) فى طلب شىء، والرحلة رمز بالغ الأهمية هنا، فى آخر الفصل الأول، إذ ينطلق الجميع إلى الغابة فى طلب 'الحرية' ، كما تقول سيليا، وفى سبيل تحقيق ذواتهم كما يتضح من الحدث، كأنما كانت الرحلة نفسها من طقوس الانتقال (rites of passage) أى الخطوات اللازمة لتحقيق النضج. انظر المقدمة حيث أناقش كيف يجد الناس هناك ذواتهم الحقيقية.

١٣٤-١٣٥ تقول دوسنبير إن سيليا تحتفل بقدرة الذهن على تحويل الشدة إلى مصدر سعادة، انظر ٢/ ١/ ١-٧، وانظر ما يقوله جونت للمنفى بولنبروك للتخفيف عن آلام المنفى الذى كتبه عليه (١/ ٣/ ٢٧٥-٢٩٤) فى مسرحية ريتشارد الثانى لشيكسبير وهى مترجمة فى هذه السلسلة. وينتهى المشهد بقافية.

الفصل الثانى - المشهد الأول

الإرشادات المسرحية: لا تنص طبعة الفوليو ١٦٢٣ على مكـان محدد لوقوع الأحداث هنا، لكننا نعرف مما سبق أن الدوق المنفى واللوردات المصاحبين له يقيمـون الآن فى غابة آردن (أيا كان موقعها) وقد يكون أوائل المخرجين قد استعانوا برموز للأشجار والنباتات، إن لم يكونوا قد اعتمدوا اعتمادًا كاملاً على ملابس الأشخاص. وتستعرض مارشال فى كتابها المشار إليه طرائق 'تمثيل' الغابة على المسرح حتى العصر الحاضـر. والنص على دخول اثنين أو ثلاثة من اللوردات مع الدوق، رغم ما عـلمناه فى الفصل من أن عددهم أكـبر، قد يرجع إلـى ضرورة الاقتـصار على 'الأدوار الناطقة' وتوفيـر النفقـات. وأما الملابس فالمعـروف أن اللون التقليـدى للص ' الشريف' روبين هود ورفاقـه كان الأخضـر، ولكن ذلك لم يكن محـتملاً فى حـالة الدوق لأنه ليس خارجًـا على القانون. وعـادة ما يرتدى ساكن الغـابة لباس الصـياد فيحمل سيفًا وقوسًا وجعبة سهام وبوقًا يختلف عن أبواق القصر.

١- ''رفاقى'' يستخدم شيكسبيـر هنا كلمة فريدة لا نصادفها فى أى عمل له وهى (co-mates) والمقطع الذى أضافه للكلمة المعروفة يفيد روح المساواة التى يقصدها الشاعر.

٢- ''كل تقاليد الأسلاف'' الأصل (old custom) والمقصود التقاليد العريقة للبراءة الرعوية، تَمَثُّلاً بجنة عدن والأسطورة الكلاسيكية للعصر الذهبى.

٥- أضفت ''دون سواها'' لإيضاح المعنى المضمـر، فالمقيمون فى الغابة يعملون مـثلما كتب على آدم أن يكدح فى الأرض بعد طرده من الجنة، وإن كان عملهم هو الصيد لا الفلاحة، وإن كنا نسمع أيضًا عن وجود 'مزارع' فى الغابة، فـهم إلى جانب هذه العقـوبة قد حرموا الربيع الدائم وعـرفوا برد الشتاء.

٧- تبدأ أحداث الغابة بفصل شتاء حقيقى لا مجازى وتنتهى المسرحية بفصل الربيع.

١٠- ''بل تلك مشورة صدق''. كان اخـتيار المسـتشارين الأكفـاء الصادقين موضـوعًا مهـمًا في تعليم الحكام. انظر **ريتشارد الثانى** ٢/ ١/ ٢٤١-٢٤٢.

١١- إقناعًا محسوسًا أى إقناعًا يستند إلى ما تدركه حواس البدن.

١٢- ''فانظر ما فى الشدة من نفع جم'' الأصل: (sweet are the uses of adversity)

وهو قول أصبح من الأمثال السائرة أو الحكم فى الإنجليـزية الجارية، ويقابله لدينا فى العربية قول الشاعر ''جزى الله الشدائد كل خير'' وإن كانت الدلالة الدقيقة مـختلفة، وكلاهما ذو جذور فى التراث الدينى والإنسانى.

١٣- ''الضفدع ذات السم'' المعروف أن جلد الضفدع الملونة فيه سم زعاف، وكان أهل الغاب (ولايزالون) يصيدونها لدهان أطراف أسهمهم بالسم.

١٤- اللون الأحمر القانى بين عينى الضفدع أوهم القدماء بأنه ياقوتة (جوهرة) وكانت تسمى (toadstone) وإن لم يكن أحد قد وجدها فى الواقع.

١٦- يقصد بالألسنة البلاغة والفصاحة، وسرعان ما نشهد دليلاً بشريًا على ذلك حين يقول أورلاندو فى قصيدته التى يكتبها ويتركها فتقرؤها سيليا:

سأعلق فوق جميع الأشجار
ألسنة تنطق بحكيم الأفكار

(٣/ ٢/ ١٢٤-١٢٥)

١٧- ''ومواعظ فى الأحجار'' يقول النقاد إن الدوق يحدد قيمة منتجعه الرعوى من وجهة نظر المجتمع المثقف، حيث أتيحت للجميع نصوص الكتب والمواعظ، وكان المجتمع البروتستانتى يراها مصدرًا رئيسيًا للتنوير.

١٨- كانت بعض الطبعات القديمة تضم العبارة الأولى إلى حديث الدوق، على عكس الطبعات الحديثة جميعًا.

١٩- '' ترجمة'' : المقصود 'تحويل' ، ولكن وجود كلمة 'أسلوب' التى قد تعنى أسلوب العيش أو أسلوب التعبير يجعل الكلمة تتضمن أيضًا معنى التفسير والصياغة اللغوية.

٢١- ''الظباء'' : كلمة (venison) تعنى اليوم لحم الغزلان، ولكنها كانت تطلق آنذاك على لحوم جميع الحيوانات البرية، وفى الإنجليزية المعاصرة نسميها (game - meat) إذ تعنى كلمة (game) كل ما يُصاد أى الطرائد، ولكن السياق يرجح الظباء هنا.

٢٢- ''المسكينة البلهاء بالثوب المرقش'' الأصل: (the poor dappled fools)

وهو ما يتضمن تصوير الحيوان فى صورة البشر، ويستتبع ما يتلو من مناقشة.

٢٣- ''مستوطنى هذى المدينة المهجورة'' الأصل (native burghers of this desert city)

يعلق بعض النقاد على المفارقة المضمرة هنا، فما دامت المدينة عامرة بهؤلاء المواطنين فكيف تكون مهجورة؟ الواقع أن الدوق يتكلم أيضًا من وجهة نظر ابن المدينة الذى يعتبر الغابة مكانًا

مهجوراً على الـرغم ممن يعيشون فيها مـن البشر أو يعيش فيها مـن الحيوان. وكلمة (desert) قد تعنى القفـر، وعلى هذا ترجمتـها فى سياقـات أخرى، وإن تكن غنية بنبـاتها وحيـوانها. وبعض الشراح يقول إن المفارقة لون من التناقض الظاهرى (oxymoron).

٢٤- ''سنان سهم مزدوج'' (forked heads) كانت بعض السهام ذوات أسنة مزدوجة أى نصلين حادّين لضمان قتل الحيوان، وهو ما يشرحـه معجم أوكسفورد الكبير (OED *forked* pp1. aIg 'of an arrow') وأمـا ما قـد يُظَنّ فى الصـورة من وجـود قرنـين على رأس الديوث، وهو مـا تزعمـه دوسنبير، فهو احتمال بعيد.

٢٥- يقول إدوارد بيرى (Berry) فى الكتاب المشار إليه آنفًا عن شيكسبير **والصيد** (٢٠٠١) إن تعبير الأرداف الملفوفة يقيم علاقـة مضمرة بين الصيد والحياة الجنسـية (ص ٣٢-٣٣). ولكن تشبيه المرأة بالظبية قديم فى التراث الأجنبى والعربى.

٢٦- ''المكتئب دوامًا چاك'' انظر المقدمة حيث أشرح 'موضة' الاكتئاب فى ذلك العـصر، وكيف يمثلها چاك وآراء النقاد فيه.

٢٩- ''لورد اميان'' أى صاحب بلدة أمـيان (الفـرنسية) هو اللورد الوحـيد الذى يحـمل اسمًا أو لقـبًا مـحـددًا، والمعـروف أن لورد تعنى المالك، وهو لقـب وراثى أصلاً، ولـكنه قـد يمنح هذه الأيام لشخص ما ويطلق عليه فى حياته فقط فلا يرثه ابنه ويسمى (life - peer).

٣٠- ''فإذا هو مستلق فى ظل الدوح'' كان الاستلقاء كما يقـول النقاد يعتبر 'وضعًا تقليديًا' للمكتئب، واللوحات المستوحـاة من هذه المسرحية تصور چاك مضطجـعًا على مرفقه يتأمل الحـياة، وتتضمن الطبعات الحديثة نماذج مصغرة (غير ملونة) منها.

٣١- ''شجرة بلوط'' - كانت شجرة البلوط رمزًا للثبات (ومن ثم للإخلاص).

٣٨-٤٠ يرجع بعض النقاد صورة الظبى البـاكى إلى أسطورة أكتيون (Actaeon) الصياد اليونانى الذى مسخته الربة ديانا فجعلته ظبيًا بعد أن اختلس النظر إليها وهى تستحم فى جدول، ومن ثم طاردته كلابه حتى أدركـته ومزقته إربًا، وقد شـرحت الأسطورة من قبل فى حواشى **الليلة الثانيـة عشرة**، القاهرة، ٢٠٠٧ (الحاشية على ١/ ١/ ١٧-١٨).

٤٠- ''الأحمق ذو الشعر الكث'' أى الظبى الذى وُصف من قبل بأنه أبله (فى ٢٢ أعلاه).

٤٨- ''البشر'' فى الأصل (worldlings) وربما كان تعبير ''أهل الدنيا'' أصدق فى نقل المعنى.

٥٧- "مسكين منكسر مفلس" الأصل يقول: (poor and broken bankrupt)

والشراح يقولون إن الانكسار يعنى الإفلاس، ولكننى وجدت فيه دلالة نفسية تزيد عن الفقر المادى فأردت إيضاحها.

الفصل الثانى - المشهد الثانى

تشرح مارشال فى كتابها المشار إليه (٢٠٠٤) أن هذا المشهد كان كثيرًا ما يقدم بعد المشهد الثالث من الفصل الأول باعتباره المشهد الرابع، ويتلوه المشهد الثالث من الفصل الثانى باعتباره المشهد الخامس من الفصل الأول، وذلك تجنبًا لتغيير الديكور المسرحى، ولكننى أرى دلالة درامية مهمة فى نسق تتابع المشاهد فى هذه المسرحية، كما شرحت تفصيلاً فى قسم 'البناء' فى المقدمة.

٣- الحديث يدور عن سيليا وروزالند.

٤- "رآها" أى رأى سيليا.

٧- "خاليًا من درته" فى الأصل كلمة خاصة بشيكسبير (وهى untreasured وفق ما يقول المعجم الذى لا يأتى بشاهد آخر على معناها) ودلالتها الحرفية 'خاليًا من كنزه' ولكننى تخيلت الكنز المشار إليه فى صورة جوهرة أو درة، لا فى صورة مجموعة من الذهب والفضة.

١٠- "هسبيريا" (Hisperia) شخصية لا تظهر على المسرح ولا تذكر إلا هنا فقط.

١١- "ترامى خلسة لسمعها" الأصل هو (She secretly overheard) أى إنها استرقت السمع، وذلك مناسب للحبكة بطبيعة الحال ولكنه يسهم فى تصوير جو التلصص والتنصت الذى يتسم به بلاط الدوق فريدريك.

الفصل الثانى - المشهد الثالث

نعود هنا إلى حديقة (أو بستان) قصر أوليفر الذى شاهدناه فى ١/١، ويقول بريسندن فى طبعة أوكسفورد إن المشهد يتضمن نبرات الوعظ العالية التى كانت تحبها جماهير القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتقول دوسنبير إنه يخلق هالة خاصة حول شخصية آدم، وانظر أيضًا ٢/٦، و٢/٧/١٢٨-١٣، و١٦٨، و٢٠١-٢٠٢).

٣- "رقيق الحاشية" الأصل (gentle) وهذا معنى الصفة هنا بإجماع الشراح.

٥- الأسئلة التى يطرحها آدم هنا ثم يـجيب عنها تعتبر نماذج لصيغـة بلاغية تسمى (*Antipophora*) أو الحيلة البـلاغية (*Responce*) كمـا تقول دوسنبـير، مسـتشـهدة بكتاب قـديم عنوانه فن الشـعر الإنجليزى وضعه پوتنام (Puttenham) عام ١٥٨٩، كـما تورد أمثلة على ألوان هذه الصيـغة من ذلك الكتاب.

١٣- ''خانتك بكل الطهر الماثل فيها وقداستها'' (Are sanctified and holy traitors)

والشراح يرون ترادفًـا بين الكلمتين اللتين تشيران إلى الطهـر والقداسة، ولا يرون فيـهما إلا مزجًا لألفاظ سكسـونية بأخرى لاتينية الأصل، ولكننى رجعت إلى المعجم الكبـير فوجدت بعض الفـروق التى أوضحـتهـا فى الترجـمة. فكلمـة (sanctify) تعنى أيضًا يطـهر من الذنوب (فى المسيحية) و(holy) تعنى المقدس، إلا إن أطلقت على الأشخاص إذ تعنى الورع والتقوى.

٢٦- ''إنى أصغيت بلا قصد'' : تشير الناقـدة جوديث هيبر (Haber) إلى ضرورة التمييـز بين استراق السمع فـى البلاط الذى يستـهدف اكـتشـاف الدوافع الفردية والمؤامـرات، كما يحـدث هنا، وبين استراق الســمع فى غابة آردن الذى يرمى إلى الكشف عن المشاعر، فى كـتاب لها بعنوان '' الشعر الرعوى والأسس الفنية لمواجهة الذات'' ، ١٩٩٤، ولكن ما تقوله عن هذه المسرحـية غير مقنع، والأمثلة التى تضربها من غابة آردن تعتمد على حيل الإخراج المسرحى وحدها، أى لا تنطبق على النص الذى كتبه شيكسبير، ولذلك تجاهلت مـا تقوله فى هذا الباب رغم آرائها المعقولة عن الشعر الرعوى.

٢٩- سؤال أورلاندو يوازى سؤال روزالند فى ١/ ٣/ ١٠٣ وانظر الحاشية عليه.

٤٣- الإحالة هنا إلى الكتاب المقدس: ''تأملوا الغربان! فـهى لا تزرع ولا تحصد، وليس عندها مـخزن ولا مستودع، بل يعولها الله. فكم أنتم أفضل كثيرًا من الطيور'' . (لوقا ١٢/ ٢٤).

٤٤- ''بعنايته الربانية'' الإحالة هنا إلى الكتاب المقدس: ''أما يباع عصفوران بفلس واحد؟ ومع ذلك لا يقع واحد منهـما إلى الأرض خفـية عن أبيكم'' (متى ١٠/ ٢٩). ويذكـرنا هذا بقول هاملت ''إن العصفور لا يسـقط إلا بقدر مكتوب'' (٥/ ٢/ ٢١٥-٢١٦) وقول هارولد چنكنز (الذى لم أدرجه فى حواشى الترجمة (القاهرة ٢٠٠٤)) إن الإليزابيـثيين كانوا يؤمنون بالعناية الربانية العامة والعناية الربانية الخاصة، وبأن الأخيرة التى تتمثل فى سقوط العصفور الذى يشير إليه الكتاب المقدس كانت من المبادئ التى يصر عليها كالفن إصرارًا. وأظن أن حديث آدم عن العناية الربانية يهب الرحلة إلى

غابة آردن دلالة تؤكد ما سمعناه عن آدم عليه السلام الذى طرد من الجنة، أى تضع آدم العجوز هنا فى موقف الإنسان الذى سوف يخرج من جنة الخدمة فى قصر أوليفر إلى الأرض، حيث يجد صورة أخرى من صور الجنة، وأظن أن المفارقة مقصودة.

٧٣-٧٦ الأبيات الأخيرة مقفاة للدلالة على اختتام المشهد.

الفصل الثانى - المشهد الرابع

يذكر اسم المهرج تتشستون هنا للمرة الأولى فى الإرشادات المسرحية لطبعة المسرحية الأولى (الفوليو ١) عام ١٦٢٣، كما يرد فى الحوار فى هذا المشهد أيضًا (١٧).

١- "بالإرهاق" الأصل فى خمس طبعات من السبع التى عندى هو (weary) ولكن الطبعتين الأخريين (نيوكيمبريدج ٢٠٠٠ وجامعة كيمبريدج ٢٠٠٤) تأخذان بكلمة أخرى (merry) والواضح أن الخلاف نشأ حول قراءة الكلمة المطبوعة بسبب اختلافها مع أقدم مخطوط للمسرحية، وهو الذى أشرت إليه من قبل باسم مخطوط دواى (أى مدينة دواى الفرنسية) حيث ترد الكلمة (weary) أى مرهق أو منهك، وقد دافع بعض النقاد عن كلمة (merry) التى تعنى المرح قائلين إنها تقال بنبرة سخرية لتعنى نقيض المرح، ولكن الجميع يتفقون على أن الحالة النفسية للفتاتين والمهرج جميعًا حالة شعور بالإرهاق والجوع كما يتضح من الحوار الحالى، وأمامنا مخطوط يتضمن الكلمة بوضوح، فلماذا نلجأ إلى التأويل؟ إذ إن روزالند تقول إنها على وشك البكاء، وسيليا تشكو والمهرج يردد الشكوى ولو بأسلوبه الفكه.

٢- يكرر تتشستون استخدام صفة الإرهاق بوضوح، حيث لا خلاف بين الطبعات عليه.

١١-١٢ "أحمل صليبًا... نقودًا فى كيسك!" يتلاعب المهرج بالألفاظ، فالعملة التى كان يطبع عليها الصليب كانت تسمى صليبًا، وهو يستخدم العبارة الأولى بالدلالة الدينية، ثم يأتى فى الثانية بالمقولة الشعبية الموجهة للجمهور. وحاولت أنا نقل المعنى ولو أن الجمهور العربى لن يتذوق الفكاهة المقصودة. وكانت العملة المذكورة تسمى كروسادو (crusado) التى كانت شائعة فى البرتغال ومتداولة فى بلدان أوروبا تذكيرًا بالحملات الصليبية.

١٣- "هذه إذن غابة آردن" كان شيكسبير ينص فى ثنايا الحوار على مكان الأحداث بسبب عدم اعتماد المسرح آنذاك على ديكور يوحى به.

١٤- "دخلت جنة آردن لزيادة فى بلاهتى" أشرت فى المقدمة إلى إشارة المهرج إلى جنة الحمقى، ونحن فى مصر نقول "المجانين فى نعيم" . والمهرج إذن يعلن منذ البداية أنه لا يستطيب العيش فى هذه 'الجنة' . وحديثه هنا يربطه بالمكتئب جاك، لأن كلا منهما رحالة. ولاحظ أن غاية المقيم فى الغابة الرضى وحسب لا النعيم والتنعم بأطايب العيش. ولذلك فسرت كلمة (content) بكلمتين هما القناعة والرضى. وهو ما تؤكده روزالند فى السطر التالى.

١٦- الإرشادات المسرحية: يكون كورين وسيلفيوس منهمكين فى مناقشة حامية الوطيس أثناء دخولهما المسرح، وهو ما يجعل الفتاتين والمهرج فى موقع المشاهدين لمسرحية صغرى تحدث أمامهم على المسرح. انظر الحاشية على ١/ ٢/ ١١٠-١١١.

٢٢- يعبر سيلفيوس هنا عما عبر عنه روميو للقس لورنس حين نهاه عن مناقشة عاطفة لا يشعر بها "كيف تناقش ما لا تشعر به؟" (روميو وجوليت، ٣/ ٣/ ٦٤، الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٩٣). والطريف أن هذا الحوار الحى النابض يتناقض تمامًا مع الأصل الذى أخذه شيكسبير منه (رواية روزالند، لتوماس لودج) حيث يدور الحوار فى صورة فقرات منظومة ومقفاة ومطولة ممطوطة، وهى فى الواقع مملة.

٤٠- الإرشادات المسرحية: فى مخطوط دواى المشار إليه آنفًا يخرج الراعي العجوز مع العاشق الشاب، ثم يعود وحده عند السطر ٦٤، ولكن الطبعات الحديثة كلها تجعله يظل على المسرح، ولو قدر لى إخراج النص لحرت فيما أشير إليه بفعله أثناء الحوار التالى.

٥٠-٥١ يتلاعب بمعنى الفناء، فالدلالة الأولى هى مصير كل حى، (كل من عليها فان) والثانية هى التفانى فى الحب الذى يسلب الإنسان روحه حُمْقًا وغباءً، ولكنه بهذا يمس عصبًا عاريًا عند روزالند التى تثنى على حكمته!

٥٤-٥٥ "حتى توقعنى فى مأزق/ أو أكسر جراها ساقى" الأصل مضغوط:

(till I break my shins against it)

والمعنى العام هو الذى أوردته أولاً ثم أردفته بالصورة المبنية على مثل سائر أحببت نقل مذاقه لقارئ العربية.

٥٦-٥٧ للمرة الثانية (بعد ٤١-٤٢) تعبر روزالند عن إحساسها بسطرين مقفيين.

٦٣- "أنت أيها المهرج!" فى الأصل ترد الكلمة نفسها المستخدمة فى وصف تتشستون أى (clown) ولكن الدلالة القديمة كانت تشبه ما نسميه اليوم القروى الساذج، ولم أشأ تغيير الكلمة لأن روزالند تفهمها بالمعنى الأصلى لا 'المُحَوَّر' .

٦٤- تقصد روزالند أن الريفى العجوز ليس مهرجًا مثلك ولا قريبًا لك حتى تتبسط معه.

٦٦- "من هم أفضل منك" يقصد المهرج 'فى المكانة الاجتماعية' ، ولكن كورين يفهم 'الفضل' من حيث الثراء. ولاحظ أن طول الجمل الحوارية المنظومة يزداد من ٦٥ إلى ٦٩ من البحر الثنائى إلى الثلاثى إلى الرباعى حتى يصل إلى الخماسى المعتاد فى الشعر المرسل وقد حاكيت ذلك فى الترجمة.

٦٩- "الأكرم" الأصل (gentle) التى تفيد الرقة وكرم المحتد معًا، وأظن أن أفعل التفضيل ينقل الدلالة الهامشية. ولاحظ أن روزالند تنجح فى أول اختبار لتنكرها إذ يخاطبها الراعى باعتبارها غلامًا.

٧٥- "يا سيدى الوسيم" صفة 'الوسيم' (fair) تتكرر فى مخاطبة روزالند المتنكرة فى زى الغلام 'جانيميد' على طول المسرحية، ولكن معناها يتفاوت فقد يكون 'الجميل' ، وراعيتُ ذلك فى كل حالة. ويقول أحد الشراح إن رفض كورين استضافة روزالند وسيليا لا نظير له فى التراث الرعوى كله. ولكن الراعى يرحب بالضيوف آخر الأمر هنا.

٩٤- "يسرنى قضاء وقتى فيه" كلمة 'قضاء' فى الأصل هى (waste) وقد ترجمت المعنى المقصود، كما يشرحه الشراح، وإن كان أحدهم يقول إن معنى 'الضياع' كامن فى اللفظ، ولم أجد وسيلة لإظهار هذه الدلالة المضمرة إلا أن أجمع بين قضاء وضياع فى السطر نفسه، مثلاً "يسرنى قضاء أو ضياع وقتى فيه" (دون أن يختل الوزن الشعرى) ولكننى عدلت عن ذلك، خصوصًا لأن من يقول بذلك المعنى الهامشى شارح واحد فقط من السبعة.

٩٨- "فسوف أغدو خادمًا" كلمة الخادم هنا هى (feeder) فى الأصل، وتنفرد طبعة آردن بالنص على أنها تعنى 'الراعى' ، خلافًا لما تقوله باقى الطبعات، فرجعت إلى معجم أوكسفورد الكبير فوجدت أن معنى 'الخادم' منصوص عليه باعتباره المعنى الثانى من معانى الاسم (sb.2) وأن معنى الراعى موجود أيضًا باعتباره المعنى الأقل شيوعًا، إذ يأتى فى المنزلة الرابعة (sb.4) فأخذت بالمعنى الأكثر شيوعًا وتجاهلت المعنى البعيد.

٩٨-٩٩ ينتهى المشهد بما يشبه القافية ولكنها، كما يصفونها بالإنجليزية، ' ضعيفة' فآخر البيت الأول (be) والثانى (suddenly) فتجاهلتها.

الفصل الثانى - المشهد الخامس

تقول مارشال فى كتابها المشار إليه (٢٠٠٤) إن هذا المشهد لم يكن يقدم على المسرح حتى فى مسرح شيكسبير وكان كثيرًا ما يحذف فى العروض التالية، ولكننى أجد له أهمية لا أستطيع إنكارها، كما أبين فى المقدمة، وأظن أن المخرجين المحدثين (كلهم أو بعضهم) يقدمونه على المسرح.

الإرشادات المسرحية: يقول الشراح إن كلمة "وآخرون" تعنى اللوردات اللذين يلبسون ملابس سكان الغاب.

١- الحوار فى السطور ١٣-١٥ يؤكد أن أميان هو الذى يغنى. وبعض الطبعات تكتب 'أغنية' وحسب. وربما كان شيكسبير يحاكى مطلع اللحن الأساسى (التراثى) فى أنشودة روبين هود "نحن الرجال وسط غابة فيحاء/ فى ظل دوحة فينانة خضراء" وإن حَوَّر المطلع قليلاً.

٦-٧ تؤكد الأغنية ما قال به الدوق الكبير من التضاد بين 'الخير' الذى يجده حتى فى أجواء الغابة المكفهرة، و'الشر' الذى يجده فى مكائد حياة البلاط، ويُلاَحَظُ أن الحوار المنثور يزيد من إبراز موسيقى النظم فى الأغنية.

١١- يقول بعض النقاد إن ابن عرس ('العرسة' فى مصر) حيوان لا يتفق وجو الغابة، ولكننى أرى فيه تلوينًا للصورة، فالغابة لا توحى بالمرح الخالص ووجود چاك المكتئب فيها، وخصوصًا تأملاته فى الحياة الإنسانية (الساخرة المتشائمة التى تنتهى بالفناء)، مما يضيف البعد البشرى الذى ينبه المشاهد إلى الواقع الكامن خلف كل مظاهر المرح وهو ما يسمى إدراك مبدأ الواقع (reality principle) الذى يؤكده المهرج، كما أوضحت فى المقدمة.

١٧-١٨ "لا أدين لها بشىء" فكاهة 'قضائية' أو 'قانونية' يتجلى فيها انشغال الناس بالمال والتجارة، وكان دفع الدَّين يحل موعده فى المحكمة المركزية فى لندن فى أيام معينة، وكان القاضى يعلق ورقة بأسماء الدائنين على الباب استنادًا إلى دفاتر الحسابات، وكان المدينون، بطبيعة الحال، يعملون ألف حساب لهذه الأسماء. فكاهة ثقافية ضاعت دلالتها. وربما كانت من مبررات حذف المخرجين لها، إن لم يحذفوا المشهد كله.

٢١- 'قرداحين' القِردَاحُ هو (baboon) ويسمى أيضًا بَبْوَان، أو قُرْدُوح ببوان، أو رُبَّاح، وهو نوع شرس من القرود له أنياب طويلة ويفترس صغار الغزلان، مع أنه نباتى يأكل العشب وأوراق الأشجار. لكن الناس كانوا يستأنسونه ويعرضه المحترفون على الجمهور فى ألعاب محاكاة. ولدينا فى مصر عائلات تسمى 'قرداحى' نسبة إلى أمثال هؤلاء المحترفين.

٣٣- "الطموح" كان الآفة الكبرى فى حياة البلاط أو "لعنة القصر الملكى" ، وضد الطموح هو الرضى والقناعة، على نحو ما شرحت فى حاشية سابقة. انظر ٢/٧/٤٣ و٣/٢/٧٠ والحاشية على كل منهما.

٤٤- كانت بعض الطبعات القديمة تجعل چاك يغنى الأغنية، بل إن بعض المخرجين يجعلونه يلقى الأبيات وحسب دون ألحان أو موسيقى، ولكن أميان يقول (فى ٤٢) إنه سوف يغنيها، كما يقول هـ. چ. أوليفر محرر طبعة بنجوين الحديثة إنه من غير المعقول أن يتحدث چاك بلا انقطاع وحده طول الوقت، والمنطقى أن يقول "ها هى ذى إذن" ويسلم الورقة إلى أميان (ص ١٢٤). وتقول دوسنبير إن چاك يوصف بأنه يبتهج حين يستمع إلى الأغانى (٢/٧/٤) ومن ثم فهو يستمع هنا وحسب. كما إننى لا أتصور أن يقوم هذا المكتئب بالغناء (ولذلك فبعض المخرجين يجعلونه يلقى الشعر وحسب).

٤٨- "دوك دام" كلمة لا معنى لها، والمقصود أن تصاحب حركة اليد التى تدعو اللوردات إلى القدوم وحسب.

٥٣- الإشارة الظاهرة إلى ما يرويه الكتاب المقدس فى سفر الخروج (١١/٥) عن البلاء الذى ابتلى الله به الأبكار (أى أكبر المواليد فى كل أسرة) فى مصر أيام فرعون. ولكن الصفة (of Egypt) قد تعنى الغجر (gypsies) وتورد طبعة آردن عبارة للكاتب توماس ديكر (Dekker) المعاصر لشيكسبير يقول فيها "كان الغجر يطلقون على أنفسهم اسم المصريين" ، وفى حلم ليلة صيف يرد تعبير (a brow of Egypt) بمعنى جبين إحدى الغجريات، وإذا صح هذا الفهم يكون چاك يسخر من رجال البلاط المنفيين، ومن الممثلين أيضًا الذين كانوا يعتبرون جوالين أو رُحَّلَ مثل الغجر. ولكن تعبير (first born) يرجح القراءة الأولى وإن لم يكن له معنى.

٥٤- "مائدته" اللفظ بالإنجليزية هو (banquet) ويعرفه معجم معاصر لشيكسبير بأنه وجبة من أى لون، ولكن معجم أوكسفورد الكبير يقول إنه يعنى الحلوى والفاكهة والنبيذ (OED *sb.*[1] 3) ولكن لا يذكر إلا الشراب فى هذا المشهد (السطر ٢٧ أعلاه) والفاكهة (فى ٢/٧/٩٩ أدناه) ويقول الشراح إنه لابد من وجود طعام آخر (ولو اقتصر على الخبز) حتى يسد غائلة آدم الذى يتضور جوعًا.

الفصل الثانى - المشهد السادس

يبدأ المشهد فى طبعة الفوليو بالشعر المرسل، ولكن ألكسندر بوب قرر كتابته نثرًا فى طبعته لأعمال شيكسبير عام ١٧٢٣-١٧٢٥ قائلاً إن عامل المطبعة جمع الحروف نظمًا ـى يشغل المساحة الفارغة فى

الصفحـة، وطبعة آردن تورد السطور الخمسـة الأولى نظمًا، من باب الأمانة للطبعة الأصليـة، فالتزمت بهذا. وكـان ذلك يعنى أن تقتصر إجـابة أورلاندو على سطر منظوم واحد، يتبـعه النثر إلى آخر المشـهد القصير.

٦- يقول النقاد إنه إذا كـانت روزالند تدخل غابة آردن فى هيئة رجل فإن أورلاندو يدخلهـا فى هيئة من يرعى المتعب ويـأتيه بالطعام وهو دور الأم حـسبمـا يقول إريكسون فـى الكتاب الذى عرضـته فى المقدمة.

١٥- ''فى مهب الريح الباردة'' : فى هذا دلالة على أن الشتـاء فى غابة آردن ليس صورة استـعارية بل حقيقة واقعة.

١٦- ''أحملك'' انظر ٢/٧/١٦٨ حيث النص على أن أورلاندو يحمل آدم. وكلمـة القفر التى تكررت هى فى الأصل الإنجليزية (desert)

الفصل الثانى - المشهد السابع

تقول الإرشادات المسرحية فى طبـعة الفوليو إن الدوق الأكبر يدخل مع 'لورد' ، أى لورد واحد، والمقصود أن لوردًا واحـدًا هو الذى له دور منطوق (انظر الإرشادات المسرحية للمشـهد الأول من الفصل الثانى) ولا ذكر هنا لدخول أميان، مع أن الدوق يدعوه للغناء فى السطر ١٧٤. ويقول الشراح إن ملابس 'الخارجين على القانون' لم تكن تختلف على المسرح عن ملابس سكان الغاب، ويفسر هذا ما يظهر من عدم اتساق فى النص.

وأما المعنى المقصود للخارجين على القانون فـلا يعنى هنا أكثر من أن هؤلاء يقيمون 'خارج' نطاق السلطة الرسميـة للقانون لأنهم فى الغابة، وكان التعـبير عادة ما يستـخدم فى وصف رجال روبين هود. وأما فى مسرحية السيدان من ڤيرونا فإن أتباع ڤالنتاين من المجرمين.

١- ''أظن أنه'' الضمير يعود على چاك. وعـدم تسمية شخص ما عند افتتاح مـشهد من خصائص البناء الشيكسـبيرى، إذ يوحى ذلك بأن المناقشـة كانت تجرى قبل البـداية (انظر بداية ٣/١ و٥/٢) وأما الإشارة إلى المسخ فقد ناقشتها فى المقدمة.

٢- ''فى أى مكان'' : كلمة (nowhere) تطبع كلمتـين فى طبعة الفـوليو (no where) بحيث توحى باليوتوپيا، الكلمة التى تعنى فى ''غير مكان (محدد)'' المترجمة حرفيًا عن اليونانية (ou topos).

٤- "وكان يستخفه الطرب" المقصود أن أغنية أميان الساخرة قد أبدلت بالاكتئاب المرح، وهذه بداية أخرى تجاور بين المرح والاكتئاب (انظر ١/ ٢، ١/ ٣، ٢/ ٤، ٢/ ٥، ٣/ ٤، ٤/ ١).

٦- "موسيقى الأفلاك" كان بطليموس عالم الفلك القديم يقول إن أفلاك الكواكب والنجوم أى مداراتها تحيط بالسماوات فى الكون كله، وتصدر موسيقى لازمة للتناغم على الأرض.

١٣- "الرداء المبرقش" (motley) رداء يتكون من ألوان متعددة قد ينفصل بعضها عن بعض وقد يتصل، وكان الرداء المميز لمضحك الملك أو المهرج. وأما قول چاك "ما أتعس الدنيا!" فيعنى أنه لا يريد أن يتخلى عن نظرته السوداوية للدنيا حتى فى غمرة مرحه.

١٦- "ربة الأقدار" يرفع چاك هذه 'الربة' مرتبة أعلى من مرتبة 'ربة الحظ' فى حديث سيليا عنها إذ يضيف إليها صفة (Lady). انظر إشارة سيليا فى ١/ ٢/ ٣١ والحاشية.

١٧-"بألفاظ دقيقة جاهزة" : تقول ليثام فى طبعة آردن ١٩٧٥ إن المقصود استخدام الحكم المأثورة والمحفوظة، وكان المعنى آنذاك أنها تُقتبس ويُستشهد بها مهما تختلف المناسبة، كما يقول فرانسيس بيكون (Bacon) عنها فى كتابه عن تقدم المعرفة، المعاصر.

١٩- يقول المهرج، حسبما يروى چاك، إن الحمقى فقط هم الذين يبتسم الحظ لهم، وهو شرح للمثل اللاتينى (*fortuna favet fatuis*) أى إن الحظ يحابى الحمقى، وهو لا يرى الحظ إلا فى صورة الثراء المادى، متلاعبًا بالمعنى الآخر لكلمة (fortune) التى تفيد هذا وذاك.

٢٠- المزولة هى الساعة الشمسية المعروفة، ولكن ربما كان تتشستون يحمل 'ساعة جيب شمسية' ، وهى صورة مصغرة للمزولة التى كان الملاحون يستخدمونها. وأنا أفهم (poke) فى الأصل بمعنى (pocket) أى جيب (فتحة داخلية فى الثوب تحت الكُمّ) وإن كان البعض يقول إنه ربما كان يشير إلى 'جعبة' أو 'كيس' ، كما يظهر من شيوع الكلمة حتى اليوم بهذا المعنى فى اسكتلندا، ولكننى التزمت بالمعنى القديم المنصوص عليه فى المعجم كأول معانى اللفظ (OED, *poke, sb,*[1] *obs. or arch*) ولا أرى فى المعنى الاسكتلندى إلا تطويرًا له.

٢٨- "وهذه حكاية لها ذيول" (And thereby hangs a tale) أى إنها لم تنته بعد أو لا تنتهى أبدًا، وهذا هو المعنى، والصياغة العربية فصحى، ومزيتها أنها تنقل التلاعب اللفظى بكلمة (tale) التى يفهم منها أيضًا (tail) (حكاية وذيل على الترتيب) فأوردتُ التلاعب أيضًا دون إضافة شىء إلى المعنى أو حذف شىء منه.

٣٩- "كِسرة الخبز القديد الباقية": كان الأصل يجرى مجرى الأمثال وهو

(As dry as the remainder biscuit)

وكان الملاحون يتزودون فى الرحلات الطويلة بخبز قديد لا يفسد ولو بعد شهور، وكان يخبز فى صورة أقراص صلبة أصلاً، وتزداد صلابتها بعد الرحلة، وتقول طبعة آردن إن المقصود ما يتبقى من الزاد بعد الرحلة (خبزًا كان أو غير ذلك) وتقول طبعة أوكسفورد إن هذه الأقراص كانت تسمى باللغة الدارجة 'بسكوت البحر' (sea-biscuits) وتسمى حتى الآن (hard-tack) ويعرفها المعجم قائلاً إنها "خبز يخبز بلا خميرة حتى يصبح شديد المكسر" ويضيف إنها كانت تصرف للجنود فيما مضى. وتردد باقى الطبعات صفات هذا الخبز المصنوع فى صورة أقراص. ويقول بريسندن إن أذهان البلهاء كانت توصف فى العصر الإليزابيثى بأنها جافة وصلبة وإن كانت تتميز بالذاكرة القوية، وتقول دوسنبير إن المقصود حصاد خبرات الرحالة، فهو حصاد لا غناء فيه، وإن كان صلبًا مثل "خبز البحر" كما يقول هاتاواى.

٤٠- "أصقاع غريبة وحافلة" : تقول ليثام (آردن- ١٩٧٥) إن عقل الأحمق يحول الصور المألوفة (*loci communes*) فى البلاغة، أى التعابير المجازية، إلى أماكن (*topoi*) غريبة وعجيبة، مثل الأصقاع الأجنبية الغريبة التى كان الرحالة يكتشفونها، وتلتقط خيط الفكرة باحثة معاصرة هى أليسون ثورن (Thorne) فى كتاب لها بعنوان **الرؤية والبلاغة فى شيكسبير: النظر من خلال اللغة**، عام ٢٠٠٠، فتبين كيف يتحول التعبير المجازى إلى تعبير حقيقى فى الكوميديا، فيحدث تأثيرًا فكاهيًا، ضاربة أمثلة من مسرحيات كثيرة، ومن **كما تحب** أيضًا (ص ٣٩)، وقد مرت بنا بعض هذه النماذج التى لا تكشف عن حمق بل عن لماحية، والحقيقة أنى وجدت نماذج أنصع فى مسرح هارولد پنتر (Pinter) الذي تعمد فيه بعض الشخصيات إلى معاملة المصطلح اللغوى المجازى (وهو مجاز ميت إذن) كما لو كان تعبيرًا حقيقيًا (أى كأنما كان مجازًا حيًّا) وهو ما يتسبب فى إرهاق المترجم أى إرهاق.

٤٢- "فليتنى أكون مثله مهرجًا" المعنى المضمر هو أن چاك حكيم حصيف، ولكن البناء الدرامى وانجذاب چاك الشديد إلى تتشستون يوحى بما قلت به من ثنائية بينهما، سواء كانت تقوم على التضاد، بسبب اختلافهما فى الطبع، أو التكامل بسبب اشتراكهما فى نقد الحياة والناس والتمرد على ظواهر العصر، وچاك (فى السطر التالى) يطمح إلى الحرية التى يتمتع بها المهرج، تأكيدًا لتكاملهما أيضًا.

٤٥- "ولست أرجو غيره من اللباس!" فى الأصل (It is my only suit) حيث تعنى الكلمة 'المطلب' و'الحلة' فأتيت بالمعنى الأول فى 'أرجو' (أى أطلب) والثانى فى اللباس.

٤٥-٤٦ لاحظ الأسلوب الملتوى الذى يستخدمه جاك، إذ يلجأ للف والدوران بدلاً من أن يقول "بشرط استبعاد أى حكم مسبق بأننى عاقل"، فهذه الكلمات الست أوضح على إيجازها من الكلمات الاثنتى عشرة (وهى فى الأصل تسع عشرة). وقد بذلت جهداً كبيراً فى تخفيف التعقيد فى أسلوب جاك، من دون أن أطمس الطابع الأسلوبى الخاص له، وانظر كيف يسأل ويجيب على أسئلته بنفسه، ويبنى جملاً طويلة، مثل ٥٣-٥٥.

٥٣-٥٥ انظر إذن إلى بناء هذه الجملة المعقدة (التى أصلحها تيبولد فى ١٧٣٣ بإضافة Not to إلى بداية السطر ٥٥ حتى يتضح المعنى ويستقيم وزن الشعر) وها هى بالعربية أولاً:

إذ إن من يصليه ذلك المهرج الحكيم بالنقد المرير
لا بد أن يبدو كمن نجا من الجراح رغم ما به
من لذعة يحسها إن لم يكن شديد الحمق.

وها هى بالإنجليزية:

He that a fool doth very wisely hit
Doth very foolishly, although he smart,
Not to seem senseless of the bob...

لقد أرهقتنى تلافيف الجملة وقضيت فى صوغها وقتًا طويلاً مستعينًا بشروح الشراح، ويبدو أن المعنى استعصى على تيبولد أيضًا فاضطر إلى افتراض وجود حذف فأضاف أداة النفى وحرفًا آخر وإلا لظلت مستغلقة على الفهم إلى يومنا هذا. وتأخذ الطبعات الحديثة بهذا باستثناء هاتاواى (طبعة نيوكيمبريدج ٢٠٠٠) الذى يضيف فى أول السطر الأخير كلمتى (If he) لضبط الوزن (بدلاً من Not to) ويعلق على ذلك قائلاً:

> هذه الإضافة يبررها البحر الشعرى. ومعنى الفقرة أنه ما لم يظهر المرء أنه قد أدرك حكمة انتقاد المهرج له، حتى ولو كانت موجعة، فسوف يُثْبِتُ أنه أحمق. ولكن الدكتور جونسون، مُتَّبِعًا تيبولد، يقدم معنى مناقضًا إذ يقول "ما لم يتحلَّ الناس بالحكمة التى تمنعهم من الظهور بمظهر من تأثر بتهكم المهرج، فسوف يخضعون بذلك لسلطانه، وسوف

يفصح الحكماء عما بهـم من حماقة، وهى التى تتعرض للتحليل، أى للتشـريح والفضيحة ولو بالنظرات التى يلقيها المهرج عرضًا ويسرف فى إلقائها" (ص ١١٩).

ولما كنت أثق فى حصافة الدكتـور جونسون وقدرته على تفسير النص الشيكسبيـرى، فهو حجة لا يستهان بها، فقد وجدت فى ثقته بتعديل تـيبولد مبررًا لأن آخذ بما أخذ به جمهور الشراح وأتجاهل 'إضافة' مايكل هاتاواى فى طبعته الجميلة، ورغم أنها إضافة ممكنة والمعنى الذى تفيده لا بأس به.

٦٣- "وأراهنك" فى الأصل "أتراهننى بمليم.." والكلمـة التى أترجـمـهـا هنا بمليم هى (counter) وكانت قيمـتها آنذاك مثل قيمـة المليم اليوم (أو القرش؟) أى لا تساوى أو تشترى شـيئًا، ولم أجد معنى للإحالة الثقافية البائدة فاكتفيت بصورة الرهان.

٦٤- "ذم الخطايا أقبح الذنوب والخطايا البشعة!"

(Most mischievous foul sin in chiding sin)

المقصـود بأقبح الخطايا أو الذنوب خطيئة الـنفاق، فالمنافقـون فى الدرك الأسفل من النار، والدوق يُذَكِّرُ جاك بماضيه، إذ يتصور أنه مازال على عهده، ولكن المسرحية تبين لنا أنه تغير، وأنه تاب عن الفسق، وانظر تحليل شخصية جاك فى المقدمة.

٦٥- "فاسقًا" الكلمة الإنجليزية توحى بالانحلال (libertine) أى من يتجاوز التحرر إلى التحلل من القيم الأخلاقية، وكانت تلك الصفة تطلق على معتنقى الفلسفة الطبيعية التى ارتبطت فى التراث الكلاسيكى بأسماء ابيكتـيتوس (Epictetus) وشيشرون (Cicero) وسنيكا (Seneca) ويشرحها أحد الدارسين قائلاً إن معتنقيها كانوا يتخذون من الطبيعة ربة لهم ومن العصر الذهبى مثلاً أعلى. (انظر المقال القديم الذى كتبه بريدڤولد (Bredvold) وتشير إليه دوسنبير، والمنشور عام ١٩٢٣ بعنوان "المذهب الطبيعى عند الشاعر جون دَنْ فى عـلاقته بتراث عصـر النهضة" (**مجلة فـقه اللغتين الإنجليـزية والألمانية**) ص ٤٧١-٥٠٢). وانظر ما يقوله أورنشتاين (Ornstein) (١٩٧٥) فى هذا الصدد.

٧٠-٨٧ هذه السطور أغرب وأعوص سطور المسرحية كلها: إذ إن جاك ينتقد هجوم الكنيسة والدولة على الهجاء واصفًا ذلك الهجوم بأنه دليل على إحساس هاتين السلطتين بأنهما منزهتان عن العيوب وفى ذلك تفاخـر وتباه، على الرغم من أنهـما تتهـمان شعـراء الهجاء بأنهم يعـانون من هذه النقيـصة (فالتبـاهى نقيصة فى نظر الدين الصـحيح) وتنسيان أنفـسهما. ويدافع عن الهجـائين قائلاً إنهم لا يقصدون أفـرادًا بعينهم بل يكشفون عـيوب البشرية بصفـة عامة، ضاربًا المثل بانتـقاده لمسلك نساء

المدينة اللاتى يسرفن فى التـزين كأنهن أميرات حـتى تنفد ثرواتهن، وأن تباهيـهن يعلو كمد البحـر وفقًا لثرائهن حتى ينفد فيهبط تباهيهن كالجزر بعد المد. ثم يلجأ إلى التعميم فى الدفاع عن الهجاء قائلاً إن من يعترض على انتقـاد خصلة ما، وهو يتسم بها، جدير بالانتـقاد، أما إن كان بريئًا منها فلن تصيـبه سهام النقد بل تطيش أو تطير كالإوز البرى لا ينتمى إلى أحد.

هذه الفكرة التى تبدو واضحـة فى الشرح تتخذ صور أفكار منفـصلة فى عبارات متواليـة لا تتوافر فيها الروابط المنطقية اللازمة لإقامة الحـجة. والمترجم هنا ملتزم بالنص ولا يتمتع بحرية الكاتب فى إنشاء هذه الروابط. وكل ما استطعتـه هو إظهار المعانى المضمرة فى النص، فهى جـزء منه وإن غابت عنا لبعد المسافة الزمنية التى تفصلنا عن ذلك المجتمع وثقافته، فأضفت كلمتين فى السطر (٧١) لأن جميع الشراح يأتون بهما (ألا وهما ناسيًا نفسه)، ولولا هذه الإضافة لغاب تسلسل الفكرة فى حديث چاك كله. فهو يبدأ بانتقاد من ينتقدون التباهى (دون أن يسمى الكنيسة والدولة) مضمرًا أنهما تتباهيان وتنسيان ذلك. ثم ينتقل إلى أصل أو مـصدر التباهى الحق وهو الثراء الذى تستمتعان به، ومن هذه الفكرة ينـتقل إلى هجاء نساء المدينة، ويركـز على هذا عدة سطور حتى ينتهى إلى الدفـاع عن الهجاء واتهام من يرفـضونه بأنهم يخشون فضح أنفسهم أو بأنهم يُدينونها، وإلا فما ضرهم الهجاء لو كانوا بغير نقائص.

وعندما عدت إلى أقوال النقاد ' أستفتيهم' لم أجد إلا كلامًا عامًّا عن دفاع شيكسبـير عن الهجاء الساخر وحق الفنان أو الأديب فى النقد، وأن سبب الغموض المتعمد اضطراره إلى التعمية حتى لا تُصادر مسرحيته أو تحـرق إذا نشرت، مثلما حدث لمسرحيات غيـره، وإن كان ذلك لم يَخْفَ على الرقيب فأمر بتأجيل نشـر المسرحية، كـما أوضحت فى المقدمة. واضطررت أخيرًا إلى الرضى بالغـموض على كره منى، بعد أن قضيت فى مراجعة النص وقتًا طويلاً، آمـلاً أن يجد القارئ معنىً ما فيما كتبتُ وأن يرجع إلى الحواشى لاستجلاء ما غمض منه. والحل لمن أراد من المخرجين تجنب 'اللوم' تأكيد الطابع الفكاهى فى شخصية چاك حتى لا تعتبر لسان حال المؤلف، بل تعتـبر ممثلة لوجهة نظر خاصة به، وقد يتفق معها المؤلف وقد يختلف.

١٠٢-١٠٣ "الرقة تجبرنا.. إبداء الرقة" عكس ترتيب الكلمات فى جُزْئى الجملة تنشئ الصيغة البلاغية التى تسمى "التصـالب" (*chiasmus*) وقـد سبق لى شـرحهـا فى تعـريف الأسلوب اليوفـوى (Euphuistic) فى مقدمة ضجة فارغة (ص ٤١).

١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧ بداية هذه الجمل المتوالية بالعـبارة نفسها "إن كنتمو" تنشئ الصيغة البلاغية المسماة 'أنافورا' (*anaphora*) وهو ما يشيع الإحساس بالترنيمة الدينية.

١١٦- "مائدة الكريم الطيبة" فى الأصل (good man's feast) يقول الشراح إن صفة (good) تنصرف إلى المائدة وإلى الرجل فى الوقت نفسه، فجعلت الرجل كريمًا والمائدة طيبة. ولكن الجميع يبينون أن الكرام بالمعنى المادى والمعنى الخلقى صفة أساسية فى الصورة، ويشير بعضهم إلى مَثَلٍ من الكتاب المقدس (إنجيل متى ٢٢/ ٢-١٤).

١١٨- "الشفقة" صفة تشترك فيها تقاليد الفروسية وتعاليم المسيحية.

١٢٠- "الرجاء" (hope) بالمعنى الدينى (الذى ذكرته فى حاشية سابقة) أى الأمل القائم على الثقة لا على التمنى. وأما 'الخجل' فتقول دوسنبير إنه صفة أنثوية (فى غمار تقريبها بين الجنسين).

١٢١-١٢٤ نسق الصياغة المتسق الذى يُرجع أصداء الأسئلة المتوالية يوحى بالترانيم الدينية.

١٢٩- "مثل ظبية" (like a doe) الصورة التى توحى بأنه أم (ومن ثم أنثى) تطعم الصغار صورة يحتفل النقاد النسويون بها (انظر عرضى لرأى إريكسون فى المقدمة) ويقارنون بينها وبين الصور الذكورية أى صور صيد الغزلان (٢/ ١/ ٦٢) والخوف من قرنى الديوث (٤/ ٢/ ١٤-١٩).

١٣٣- "فإنه لواهنٌ يَنُوؤُه هَمَّان" الأصل: (Oppressed with two weak evils)

المعنى يشرحه بريسندن، وإن لم يكن فى حاجة إلى شرح، والصورة البلاغية نسميها نحن 'الصفة المنقولة' (transferred epithet) أى نقل الضعف من الرجل إلى سبب الضعف، وهى حيلة صياغية عامة فى اللغة الإنجليزية. وأما ترجمة (evil) بالهم فهو من باب إخراج المعنى الدقيق، والمبتدئون يتصورون أن الكلمة لا تعنى إلا الشر، ولكننا نقول مثلاً (the lesser of two evils) لتعنى أهون البلاءين، لا الشرين، وقس على ذلك سياقات أخرى، وأما 'ينوء' فالصورة توحى بأثقال على كاهله يرزح تحتها، ووجدت فى الكلمة الواحدة إيجازًا مطلوبًا فى الشعر فاستعضت بها عن الصورة المبسوطة.

١٤٠-١٦٧ تقول دوسنبير تعليقًا على هذا الحديث الذى أصبح ذا شهرة تفوق أهميته الدرامية، أعنى ما يشار إليه باسم "أطوار الإنسان السبعة" :

يستند هذا الحديث العظيم إلى مصادر كلاسيكية وقروسطية، ويعتبر المحور الذى يدور حوله وعى المسرحية الذاتى بدلالة الأداء الدرامى، وكذلك دفاعها المضمر عن المسرح ضد من ينتقصون قدره. وكان لودج قد كتب أول دفاع (عام ١٥٨٠ تقريبًا) ضد الهجوم الذى شنه ستيفن جوسون (Gosson) (١٥٧٩) وفى روايته مارجريت (١٥٩٦) يشبه الحياة بمسرحية

ويناقش أطوار حيـاة الإنسان (نُوولْز Knowles). وربما يكون حديث جاك قـد أتاح لهذه الصورة المألوفة الشيوع من جديد (ص ٢٢٧).

١٤٤- "أطوار عمره السبعة" (seven ages) فكرة أطوار عمر الإنسان عريقة فى الفكر البشرى، إذ ترد عند فيـثاغورث الذى يقـول إنها أربعـة، وعند أرسطو الذى يقول إنهـا ثلاثة، وقيل إن هيبـوقراط (Hippocrates) كان أول من حددها بسبعة.

١٤٧- "كالمحار" (snail) هو الحلزون، وهو حيـوان بحرى صغيـر يعيش فى قوقعـة حلزونية وهو من الرخويات ويضرب به المثل فى بطء الحركة.

١٥٠- "فى جمال حاجب الحبيبة" صورة تقليدية فى شعر الغزل الرومانسى المأثور عن پترارك.

١٥٣-١٥٤ "من أجل شهرة جوفاء كالفقاعة.. أمام مدفع يفغر فاه" الأصل:

Seeking the bubble reputation
Even in the cannon's mouth;...

والصياغة الإنجليـزية تقول ضمنًا إن الجندى يلقى بنفسه فى فوهة المدفع، ولكنهـا تشير أيضًا إلى ما لا يظهر من المعنى الموحى به فى الصورة ألا وهو أن الفقاعة سوف يفجرها المدفع ويبين أنها جوفاء حقًّا. والمعنى المضمر فى الأصل يظل مضمرًا فى الترجمة.

١٥٥- "فيـه استـوى ديك سمين" والأصل (with good capon lined) و(capon) هو الديك الذى تنزع خصيتاه حتى يسمن ويتضخم، و(lined) يعنى 'المبطن' بلحم الديك واستخدام الفعل (line) بمعنى التبطين شائع لما يدخل المعدة أولاً (مستعـارًا من الملابس) ونعتاد هذا الاستعمال فى الإنجليزية الجارية اليـوم، ولكننا لا نستـعمل الصـورة نفسهـا فى العربيـة فأتيت بمقابل لهـا، وهو فى نظرى طريف. ويقول أحد الشـراح، تأويلاً، إن كرش القاضى مبطن بدهن الديك مـثلما نبطن المعاطف بالفراء!

١٥٧- "بطارف الأمثال والحكم التليدة" الأصل هو: (wise saws and modern instances)

أرغمنى الوزن الشعرى على أن أعكس الترتيب هنا، والتضحية بالترتيب من عواقب الوزن، ولكن الوزن فى نظرى أهم كثيـرًا لأن الترتيب هنا ليس له مغزى شـعرى خاص. وأما الأمثـال المقصودة فيقـول النقاد إن المقصود بها الحالات القـضائية المماثلة أو الأمثلة التى يقـاس عليها، والطارف هو الجديد، حسب تفسـير تيبولد، على عكس التليد أى القديم أو العـريق، والمقصود الأقوال المأثورة

عن السلف. والمعروف أن النظام القضائى البريطانى يعتمد على القياس أساسًا لا على القواعد القانونية النظرية مثل القانونى الفرنسى وغيره. والأمريكيون يحاكون الإنجليز فى التمثيل بالسوابق (precedents).

١٦١- "من بعد أن يصونها" (well saved) أى التى ادخرها وصانها لشيخوخته. وتعبير (a world too wide) أى بالغة الاتساع، اكتفيت بكلمة فضفاضة فى مقابله، ولكننى حافظت على المقارنة المضمرة فى التركيب الاصطلاحى (too ...for) فقلت فى السطر التالى "ولا تلائم" (الهزال فى ساقيه his shrunk shanks).

١٦٦-١٦٧ يقول النقاد إن هذه صورة كئيبة سوداء للشيخوخة يكذبها حنان أورلاندو حين يدخل حاملاً آدم فى هذه اللحظة.

١٦٨-١٧٠ هذا المشهد كله مكتوب بالشعر المرسل (وربما باستثناء كلام چاك فى ٩١ و١٠١ وهو ما نظمته أيضًا بسبب قوة الإيقاع الجارفة). ويجتهد المحررون حتى يجعلوا السطور القصيرة (قسرًا) أجزاء من شطرات شعرية، لكننى اكتفيت فى حالة هذه السطور الثلاثة (١٦٨-١٧٠) بنظمها من البحر نفسه حتى لا تختل النغمة الإيقاعية ثم غيرت البحر حين يحادث الدوق أورلاندو (١٧١) للدلالة على التغيير.

١٧٥-١٩٤ تعتبر أغنية أميان تلخيصًا لحديث الدوق الذى يستهل به الفصل الثانى (٢/ ١) بحيث ينتهى هذا الفصل بما يتجاذبه من نغمتى المرح والحزن نهاية متناغمة.

١٧٨- يجد بعض النقاد فى صورة 'الناب' (tooth) إلماحًا إلى 'الجروح' التى يتسبب الهجاء فيها، ولكن الدلالة المباشرة ترتبط بفكرة الجحود فى السطر السابق، وهكذا أرى الدلالة أقرب إلى ما يقوله الملك لير فى سورة غضبه من أن جحود الأبناء "أقسى على الإنسان... من لدغة من ناب ثعبان" والتعبير بالإنجليزية (a serpent's tooth) ١/ ٤/ ٢٧٤، كما سبق أن شرحت فى المقدمة ما يربط هذه المسرحية من ثيمات بمأساة الملك لير.

١٧٩- المقصود بأننا لا نستطيع أن نرى الريح أننا لا نرى وجهًا باسمًا يخفى الجحود، كما هو حال الإنسان، أى إن الريح صادقة صريحة.

١٩٢- تكرار هذا المقطع هنا يكتسب دلالات أقوى بعد ما قيل فى السطور السابقة، وما تضمنته من تلميحات، وربما كان حال بلاط الملكة إليزابيث قد أكسب هذه الأغنية دلالات تصب فى واقع ما

يعرفه أهل القصر وما يعانون منه، ويستشهد النقاد بأقوال المعاصرين التى تؤكد الدلالة الواقعية تاريخيًّا لحال البلاط (خارج المسرح) وهو ما يرمز له (عن طريق الإسقاط) بلاط الدوق فريدريك.

الفصل الثالث - المشهد الأول

هذا المشهد القصير كثيرًا ما يحذفه المخرجون فى العروض التى تعتمد على مشاهد الغابة التفصيلية، بسبب الحاجة إلى تغيير الديكور، كما ذكرت من قبل أن المخرجين كثيرًا ما يضمونه إلى مشاهد القصر السابقة فى العروض ذات الديكور التفصيلى.

يبدأ المشهد وسط مناقشة جارية بين فريدريك وأوليفر، مثل بعض المشاهد السابقة (٢/ ٧) واللاحقة (٥/ ٢) ولذلك فله أهميته لأنه يصور مواجهة بين أخوين عاقين تتناقض مع ما شهدناه من روح الألفة والمودة بين الدوق الأكبر وأورلاندو فى نهاية المشهد السابق ٢/ ٧، فهما أخوان صالحان كما يقول بريسندن. وأما فى رواية توماس لودج المشار إليها فإن سالادين يظهر فى هذه اللحظة ويعلن توبته بإسهاب شديد.

٦- ''ابحث عنه ولو فى جحر مظلم'' الأصل هو (seek him with a candle) ومعناه لو اختبأ عنك فى مكان/ جحر مظلم، وقد حافظت على الصورة المضمرة والدلالة على الشمعة شارحًا المقصود، لأنك لا تستطيع أن تقول ''ابحث عنه على ضوء شمعة'' ، ناهيك بأن تقول ''ابحث عنه بالشمعة'' فهذا كلام لا معنى له بالعربية.

١١- ''مما يجدر أن يرهن'' الأصل (worth seizure) والمعروف أن الرهن سوف يُفَكُّ فيما بعد (٥/ ٤/ ١٦٦) وتعود أملاك أوليفر إليه. والطريف أن لودج يجعل الرغبة فى استيلاء الملك على أراضى سالادين دافعًا إلى الغضب عليه وطرده.

١٥- ''ذاك يزيدك شرًّا'' : انقلاب مفاجئ فى موقف فريدريك الأخ العاق.

١٦- ''التثمين اللازم'' الأصل (make an extent) وهو التعبير القانونى الخاص بتثمين العقارات بغرض مصادرتها، ويشرحه مالون (Malone) ويورده المحدثون.

الفصل الثالث - المشهد الثانى

هذا المشهد المحورى الذى يتوسط المسرحية تمامًا يُسْتَهَلُّ بتعليق أورلاندو قصيدته على شجرة، على نحو ما هو وارد فى قصة لودج (وملحمة أريوسطو)، وبناؤه يقوم على سلسلة من الحوارات، يبدؤها

الراعى العجوز ومضحك القصر بمناقشة المزايا النسبية لحياة القصر وحياة الريف، وبعدها تناقش سيليا وروزالند قضية أورلاندو، ثم يتحدث أورلاندو مع چاك عن روزالند، وأخيرًا تجرى 'المواجهة' بين روزالند (فى زى الغلام جانيميد) وأورلاندو حول 'روزالند' التى يرسمان لها صورة خيالية.

١-١٠ أحيانًا ما تعتبر هذه الأبيات العشرة مشهدًا مستقلاً، وهو ما يفعله هاتاواى فى طبعة نيوكيمبريدج (٢٠٠٠) متبعًا فى ذلك طبعة الشاعر ألكسندر بوپ القديمة، ولكن أبيات أورلاندو تتخذ صورة قصيدة فرنسية تقليدية تسمى (*dizain*) وكانت تتكون من عشرة أبيات واشتهرت فى فرنسا على يد شاعر يسمى موريس سيڤ (Scève) وكان سيدنى يبدى إعجابه به. وهكذا فالقصيدة جزء من المشهد الطويل وتعتبر 'النغمة' الأساسية فيه.

١- ''علَّقتُ قافيتى هنا'' : يفصل الشراح القول فى مكان تعليق القصيدة: شجرة أم عمود؟ وذلك من شئون المخرج ولا يهمنا.

٢- ''لَبِسْتَ تيجانًا ثلاثةً'' : يشير أورلاندو إلى الطبيعة 'الثلاثية' للقمر الذى يعامل فى الأدب الأوروبى معاملة المؤنث، فلدينا أولاً ربة القمر ديانا (أرتميس) الصيادة وحامية العفة؛ ثم پروسرپينا (Proserpina) وهى أيضًا هيكات (Hecate) ولوكينا (Lucina) ملكة العالم السفلى وراعية ولادة الأطفال؛ وأخيرًا سينثيا (Cynthia) أو فيبى (Phoebe) أى القمر وحسب (انظر حواشى الشخصيات) ويشير النقاد إلى ارتباط صورة القمر بالملكة إليزابيث فى أعمال المعاصرين.

٤- ''هذه الصيادة'' أى روزالند التى يتخيلها أورلاندو فى صورة حورية من حوريات ملكة الصيد (القمر) ديانا.

٦- فى ''قشرة اللحاء'' : فى ملحمة أريوسطو ينقش أورلاندو اسم حبيبته أنچليكا على لحاء الأشجار، ويحاكيه سپنسر فى ملكة الجان.

١١-٢١ سبقت لى مناقشة 'منطق' المهرج فى المقدمة، وإليها أحيل الدارس.

٢٠- ''المعرفة بالدنيا'' فى الأصل (Philosophy) والمعروف أن الكلمة الإنجليزية تعنى عند شيكسبير 'العلم الطبيعى' ، أو 'العلم' على إطلاقه، وإن كان الشراح يقولون إن المعنى هنا هو الخبرة بالدنيا أو الحكمة المستقاة من العيش فى الدنيا. لكنها ليست 'الفلسفة' قطعًا.

٣٠- ''حكيم بالفطرة'' الأصل (natural philosopher): يخرج هنا شيكسبير عن معنى الفلسفة الطبيعية التى شرحتها آنفًا فى الحاشية على (٢/ ٧/ ٦٥)، حتى وهو يلمح إليها من طرف خفى، ولم أستطع إخراج الإلماح فى الترجمة فاكتفيت بالمعنى الصريح.

٣٤- "أرجو الخلاص" فى الأصل (I hope) فقط دون ذكـر صريح للخلاص المضمـر بل الأساسى فى المعنى المقصود. وكان الشائع منذ كتابات القديس أوغسطينوس ذكر الرجاء للدلالة على هذا المعنى.

٣٥- "بالحق" (truly) أول مرة يستـخدم فيها المهـرج هذا التعبيـر ليتلاعب بمعناه، وهو يستـخدمه هنا لتأكيد قول واضح الكذب.

٣٩-٤٢ يقدم المهرج هنا نموذجًا للقياس المنطقى (syllogism) لدى القدماء حيث تتتابع الأقوال فيه بصورة منطقية ولكنه ينتـهى إلى نهاية خاطئة، والسبب فى هذه الحالة أنه يستـخدم كلمة (manners) بمعناها القديم الواسع أى الأخلاق (morals) وقد التزمت بهذا فى الترجمـة، إذ كيف آتى فى العربية بكلمة مرادفة تغيـر معناها من الخُلُق إلى قواعد السلوك أو مظاهره؟ وانظر مثـال هذا القياس من الليلة الثانية عشرة فى قول المهرج "فكل ما نصلحه نرقعه. فالفضيلة التى تأثم يظهر فيها خَرْقٌ مُرَقَّعٌ من الخطيئة، والخطيئة التى تنصلح تبـدو فيها رقعة الفضـيلة. فإذا كانت هذه الحجة سليمـة، وثبت الترقيع فى كل شىء، فبها" . (١/ ٥/ ٤٤-٤٧ من الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧).

٦١ و٦٤ الكلمة المستخـدمة للمسك فى (٦١) هى (civet) وهى اسم الحيوان الذى يستخرج المسك من غدة فى ذيله (بالقرب من مؤخرته) واسمه العلمىْ الحديث "الزّبّاد" ومنه نوع يشبه القطط هو "قط الزباد" (civet cat) ولكن العـرب كـانت تقول إن المـسك بعض دم الغـزال (وهو شطر من بيت شعرى مشهور) ولـم أشأ فى عمل أدبى أن ألجأ إلى التغريب بذكر ما لا يعرفه القارئ وقد يحار فى تصوره، بل أردت المقابل الثقافى الذى ينقل الدلالة بصدق للسامع أو القارئ، فالمثل الذى أتيت به مشهور وسمعناه صغارًا ولن يدهش من يسمعه أول مرة.

٦٦- الطريف أن إعلان كورين هزيمتـه تتضمن فيما يشـبه المفارقة انتصارًا للحكمـة الفطرية على الحذلقة المكتسبة من العلم والعـيش فى البلاط، وهو ما يمثله المهرج الذى يتمتع باللماحـية وإن كان يعيش حياة تطفل.

٦٩-٧٤ "أكسب ما آكله... وحملانى ترضع" : الصورة فى هذه السطور الأربعة ترجع صدى ما يقول الراعى ميليبو (Meliboe) فى **ملكة الجان** للشاعر سپنسر،

The fields my food, my flocke my rayment breed;
No better doe I wear, no better doe I feed.
Therefore I do not any envy,
Nor am envied of any one therefore.

6.9.20,20 (p. 404)

وترجمتها:

يُخْرِجُ لى الحَقْلُ طَعَامِى، وكِسَائِى تُنْتِجُهُ أَغْنَامِى
لا أَلْبَسُ خَيْرًا مِنْ طَبَقَةٍ، أو آكُلُ خَيْرًا مِنْ طَبَقَةٍ
ولذلكَ لا أَحْسُدُ أَحَدًا
وكذلك لا يَحْسُدُنِى أَحَدٌ.

(٦/٩/ ٢٠، ٢١)

ويقول الشاعر صمويل دانيل (Daniel) فى ترجمته لعمل للشاعر الإيطالى بترارك بعنوان عن حياة العزلة (*De Vita Solitaria*) عام ١٦٠٣ (وهو يسميها بالإنجليزية فى امتداح العزلة): ''ساكن الريف لا يحسد أحدًا، ولا يكره أحدًا، ولكنه قانع بما كُتب له، آمن فى ذاته'' (من دوسنبير ص ٢٤٠). ويقول النقاد إن الرضى أو القناعة كانت له دلالة دينية بل وربما سياسية أيضًا. والمعروف أن الوعاظ الدينيين كانوا يدعون على المنابر إلى الرضى والقناعة. ولكن إيقاعات النثر فى أقوال كورين تستبق ما يقوله الملك لير إلى توم المسكين فى مسرحية الملك لير فوق الربوة: ''إنك لا تدين بالحرير لدود القز، ولا للحيوان بجلود ترتديها، ولا للأغنام بأى صوف، ولا للغزال بالمسك'' (٣/ ٤/٩٨-٩٩) (من الترجمة العربية، القاهرة ١٩٩٦).

٨٢- الإرشادات المسرحية: قد يرى المخرج أن تكون فى يد روزالند قصيدة وجدتها فوق شجرة، كما هو منصوص عليه هنا، أو أن يجعلها تجد القصيدة التى تقرؤها على شجرة على خشبة المسرح، وقد فعل مخرجو المسرحية هذا وذاك (مارشال).

٨٣- ''أخو سيدتى الجديدة'' : هذه أول إشارة صريحة إلى صلة القرابة المفترضة بين 'جانيميد' و'إليانا'.

٨٥- ''جزر الهند الشرقية'' المقصود الهند وجزر إندونيسيا، وأما جزر الهند الغربية فهى الجزر الأمريكية التى كانت إسبانيا تحتلها (بعد اكتشافها). وكانت هذه وتلك مشهورة بالثراء.

٩٠- يقول الشراح إن صفة سوداء تشير إلى خطوط الصورة السوداء كما تشير إلى القبح، فالجمال عند الإليزابيثيين كان يقتضى بياض البشرة والعيون الخضراء. وانظر كيف يهجو الشاعر العربى سواد البشرة وزرقة العيون:

ولِلْبَخِيلِ عَلى أَمْوَالِهِ عِلَلٌ   زُرْقُ العُيُونِ عَلَيْها أَوْجُهٌ سُودُ

١٠١- أى إن روزالند مجرد 'قطة' (بعد أن قال إنها ظبية).

١٠٥- كان وضع 'المذنب' على عربة وإرساله إلى السوق حتى يسخر منه الجمهور يوازى عقوبة 'التجريس' عندنا.

١٠٦- ''أحلى بندقة قشرتها مرة'' كان ذلك يجرى مجرى الأمثال.

١١٠- ''يخب خبئا خادعًا'' أى يسرع دونما حاجة إلى الإسراع، فلا حاجة، كما يقول المهرج، بالشاعر إلى مثل هذا الجرى، ولذلك - أقول بالمناسبة - أطلق اسم 'الخبب' على البحر الشعرى الذى كتبت فيه الأبيات، وهو الصورة الحديثة للبحر 'المحدث' أو 'المتدارك' (أى الذى تدارك الأخفش فيه الخليل بن أحمد).

١١٣- ''الشجرة ثمرها فاسد'' : إشارة إلى الكتاب المقدس: ''كل شجرة جيدة تثمر ثمرًا جيدًا. أما الشجرة الرديئة فإنها تثمر ثمرًا رديئًا... إذن من ثمارهم تعرفونهم '' (إنجيل متى ٧/ ١٧، ٢٠).

١١٦- ثمرة المشملة ثمرة فى حجم البلح الضخم ولونها برتقالى وأوانها لدينا فى الخريف، ولا تبلغ درجة النضج حتى تبدو كأنما تعفنت بسبب تغير لونها (مثل البلح الرُّطَب).

١١٧- ''فلندع الغابة تحكم'' أى إن المهرج يطلب من الجمهور الحكم على فكاهة روزالند.

١١٩- الإرشادات المسرحية: ''فلنختبئ هنا'' إشارة للمخرج.

١٢٥- ''حكيم الأفكار'' الصفة فى الإنجليزية (civil) والمقصود بها أفكار المثقفين الذين يستطيعون أن يصوغوا الحكم فى عبارات بلاغية موجزة، والاسم (sayings) يعنى (*sententiae*) أى الحكم المأثورة بلغة مجازية (wise maxims).

١٢٦- كان القدماء يقابلون بين قصر حياة الإنسان وطول حياة الفن (*vita brevis, ars longa*) وهذه الفكرة هى التى يجسدها الشاعر كيتس فى قصيدته ''مناجاة إلى إناء يونانى'' .

١٢٧- ''دون بصيرة'' أى فى ضلال (erring). وقد ناقشت الفرق بين الضلال وبين غيره من الأخطاء البشرية فى غير هذا المكان ويكفى أن نذكر أن المعنى القديم (يشرد أو يضرب على غير هدى - من اللاتينية errare) كان ولايزال فى قلب الخطأ هنا، و'الريح الضالة' أى التى لا وجهة لها فهى تنحرف فى مسارها على غير هدى هى (errant wind) وصفة الضرب فى الشعاب لاتزال قائمة فى معنى التجوال والسفر أو حتى الانتقال لأداء المهام كما فى كلمة ' مشوار' لقضاء حاجة (errand).

١٣٦- "جوهر أرواح المعمورة" الأصل طريف: (The quintessence of every sprite)

أما الكلمة الأخيرة فالمقصود بهـا الروح، فهى صورة أخرى من صور الكلمة عُدِّلت من أجل القافية، والكلمة الأولى تعنى الجوهر المقطَّر، وهو الذى يتخذ صوراً متعددة مادية، لكنه فى تصور القدمـاء الحقيقـة الثابتة التى لا تتـغير، فكان القـدماء يرون أنه (كما يدل اللـفظ اشتقاقـًا) العنصر الخامس، النقى الصافى الذى صيغت منه النجوم، قبل أن يتخذ صور العناصر الأربعة حين يتجسد فى الخَلْق (النار والماء والهواء والتراب) على الأرض. ووصف روزالند بأنها من هذا العنصر المطلق امتداح ما بعده امتداح.

١٣٧- "أصغر صورة" أى صورة البشر، وهى الصورة المصغرة (microcosm) للكون، ولكن شيكسبير يقول وحسب (in little) ليعنى هذا.

١٤٢- "فى خد هلين" المقصود 'هيلين' (Helen) الطروادية، وكان جـمالها أسطوريًا، وكذلك تقلب قلبها.

١٤٤- كان من أهم المحاسن 'الأخرى' لأتلانتا قدرتها على العَدْو، ويقول النقاد "ربما كان خيال الشاعر قد أفلس هنا".

١٤٥- يشرح الشراح كلمة (modesty) بأنها تعنى العفة (معناها القريب) والإباء أو الكرامة أيضًا، وهو المعنى المقتـرن الأدبى بلوكريشـيا (Lucretia) (أو لوكريس) (Lucrece) التى اغتـصبـها الأمـير الرومانى تاركوين (Tarquin)، وكانت زوجة جميلة فاضلة يضـرب بها المثل لرجل اسمه كولاتين (Collatine) فاخـتارت الانتـحار على أن تعيش فـى عار، وكان ذلك السـبب فى سقـوط أسرة تاركوين الحاكمة (The Tarquins).

١٤٧- "الملأ الأعلى" (heavenly synod) يقصد به مـجمع الملائكة وإن كان الشاعر يعـاملهم معاملة الكائنات الأسطورية، والمعروف أن الاسم الذى يعنى المجلس ذو دلالات مرتبطة بالكهنة والكنيسة. ولذلك استخدمت اسم الموصول "من" من باب ما يسمى "التجهيل" أى عدم تحديد هوية هؤلاء.

١٥٢- "من صعد المنبر" (pulpiter) تختلف طبعـة آردن التى آخذ بقراءتها عن باقى الطبـعات فى أنها تنفرد بتعديل أصل الكلمة فى طبعة الفوليو وهى (Iupiter) أى جوبيتر إلى الصورة الحالية، استنادًا إلى اقتراح ناقد ومحرر شهير فى القرن التاسع عشر، وهو سبيدنج (Spedding) الذى حقق النص (طبعة كـيمبريدج) وقال باحتـمال وقوع الخطأ، ولا شك أنه منطقى، وربما كان عامل الطبـاعة قد

اعتاد قول روزالند "يا چوپيترا" فأساء قراءة الكلمة المخطوطة واختلط عليه الأمر، والواقع أن "أرق من صعد المنبر" تنطبق على سيليا خيراً من مناداتها بچوپيتر، والمنبر يتمشى مع الخطبة والموعظة وجمهور الكنيسة، كما يرجع أصداء 'الملأ الأعلى' فى ١٤٧. والطبعات الست الأخرى عندى تقول چوپيتر، دون شرح.

١٥٧-١٥٨ "إن لم يكن بقضنا وقضيضنا، فبزادنا وزوادنا!" الأصل:

(though not with bag and baggage, yet with scrip and scrippage)

العبارة الأخيرة يبتكرها المهرج تتشستون على غرار الأولى، فأما (scrip) فهى الجعبة التى يحملها الراعى ويضع فيها زاده (طعامه وشرابه) كما كان يحملها المسافرون والحجاج، ولدينا فى العامية مقابل ' للتركيبة' التى بناها المهرج، وهى الشائعة فى الحكايات الشعبية "أخذ زاده وزواده وخرج" فأتيت بها لملاءمتها الدقيقة للجو أو 'للنغمة' (انظر المقدمة).

١٦٢-١٦٣ تتلاعب روزالند بالمعنى الاصطلاحى لكلمة (feet) أى التفعيلات ومعناها الحرفى أى الأقدام، وجاريت التلاعب بكلمة 'تفعيل' (السخيفة) نفسها لإخراج الفكاهات (السخيفة) نفسها. وهذا التلاعب يستمر فى السطور التالية حتى السطر ١٦٦، استناداً إلى 'فعل' ومشتقاته.

١٧٠- الإبجرام الشهير يقول "العجب لا يستمر أكثر من تسعة أيام"، وهو مأثور عن هيوود (Heywood) وغيره من معاصرى شيكسبير، وقد أصبح ذلك من مصطلح الإنجليزية الجارية فنحن نقول إنه يثير العجب تسعة أيام (It was/is a nine days' wonder)

وأذكر أن أستاذة لى وصفت حفيدها بأنه 'عجب الأيام التسعة'، ودلالة الرقم تسعة (مضاعفات ثلاثة) وسبعة بارزة فى التراث الدينى والشعبى. وتقول روزالند إنها قضت سبعة أيام تتعجب ومازالت تدهش وتعجب.

١٧١- اجتهد الشراح لتفسير القول بوجود نخلة (palm-tree) فى غابة آردن فلم يتجاوزوا الحدس والتخمين. وأنا لا أرى طائلاً فى مثل تلك التساؤلات فنحن لسنا فى غابة آردن الإنجليزية، ولا حتى الفرنسية، بل فى غابة وحسب أو قل فى لا مكان كما ذكرت فى المقدمة، فنحن فى مكان تنمو فيها الزروع (الزيتون) ونصادف فيها الأسود والأفاعى، إلى جانب كل المراعى وصفات الغابة التقليدية! المهم أننا لسنا فى المدينة وحسب.

١٧٢- " فيثاغورث" : الإشارة هنا إلى مذهب هذا الفيلسوف الذى يشار إليه باسم تناسخ الأرواح (metempsychosis) أى انتقال الأرواح من كائن حى إلى كائن آخر (transmigration of

souls) وقد أشرت إلى هذا المذهب فى الحاشية ٤/ ٢/ ٥١ على الليلة الثانية عشرة وهى التالية تاريخيًا لهذه المسرحية فى حياة الشاعر (انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٢٧٢). وأما الإشارة إلى الفأرة الأيرلندية، فيورد الشراح التفسير التالى: كان المعتقد أن وسيلة القضاء على الفئران فى أيرلندا نظم الشعر فيها فتهلك، وهو ما يشير إليه الشاعران بن جونسون المعاصر لشيكسبير فى ملحق بمسرحيته الشويعر (*The Poetaster*) وسيدنى فى دفاعه عن الشعر. وكلاهما معاصر لشيكسبير، فكأنما كان المعنى المضمر أن قول الشعر فيها وهى 'فأرة أيرلندية' قتلها، وإن لم يكن قادرًا على قتلها الآن! ولكن هذا المعنى المضمر لن يظهر على المسرح، وما أدرجت الإشارة إلا لطرافتها. ويقول جون دوفر ويلسون فى طبعة كيمبريدج القديمة للمسرحية (١٩٢٦) إن فى هذا إشارة إلى الأزمة الأيرلندية عام ١٥٩٩ وهو الأقرب للتصديق إذ كان الجمهور يعرفها آنذاك.

١٧٦- "وحول عنقه سلسلة" انظر ١/ ٢/ ٢٣٤. والمعروف أن تقاليد الفروسية كان تقضى بأن تُلبِسَ الأميرةُ البطلَ الذى يقاتل باسمها رمزًا لمناصرتها مثل هذه القلادة.

١٨٠-١٨١ الإشارة إلى انتقال الجبال وتلاقيها يرمز لقوة الإيمان، وانظر الإنجيل متى "لو كان لكم إيمان... لكنتم تقولون لهذا الجبل انتقل من هنا إلى هناك، فينتقل" (١٧/ ٢٠) وانظر أيضًا "لو كان عندى الإيمان كله حتى أنقل الجبال" (الرسالة الأولى إلى مؤمنى كورنثوس، ١٣/ ٢) والمعنى المضمر إذن أن إيمان المحب يوازى الإيمان الدينى.

١٨٩- "قسمًا بصدق محياى!" القسم غريب (Good my complexion!) والمقصود "أقسم بصدق دلالة وجهى على أنوثتى"، إذ إن روزالند ما فتئت تذكر الجمهور بأنها أنثى، وهو ما تقوله فى العبارة التالية، وفى هذا رد على من زعم من النقاد أن الذكورة تمتزج بالأنوثة فى كلامها (كما فعلت كاثرين بلسى، انظر المقدمة).

١٩١- صورة الاستكشاف مستمدة من الكشوف الجغرافية التى كانت تشد الأنظار حينذاك.

١٩٥-١٩٧ يقول النقاد إن صورة صب النبيذ تناسب تنكر روزالند فى ثياب جانيميد، ساقى جوبيتر، وقد يكون هذا صحيحًا، ولكنها تكشف عن قدرة هائلة على الملاحظة وحدة الذهن، وصب النبيذ أمر شائع لا يختص به الساقى.

١٩٨- فكاهة سيليا تعتبر 'خارجة' ولكنها تسهم فى 'نغمة' الهزل الأساسية فى المسرحية، وجو التفكه بين الفتاتين عمومًا.

٢٠٠- كانت اللحية سمة النضج فى الرجال.

٢١٧- "فم عملاق" (Gargantua's mouth) وكان جارجانتوا عمـلاقًا يصوره رابيليه فى العمل الذى يحمل ذلك الاسم ويقول إنه كان يلتهم مقادير هائلة من الطعام والشراب.

٢٢١- "عن الأسـئلة فى الاسـتـجـواب الدينى" الأصل (to answer in a catechism) والمقـصـود بالاستجواب الدينى تعليم أصول الدين بطرح أسئلة تقـتصر الإجابة فيها على 'نعم' و'لا' . ومنه نموذج فى كتاب الصلوات العامة، ولا مقابل له بالعربية.

٢٢٦-٢٢٧ تواصل سيليا صور الطعام والشراب.

٢٢٨- "جوزة بلوط سقطت" فى الأصل (a dropped acorn) وهذا هو الاسم العربى المصطلح عليه، كما يورده العلامة مجدى وهبة فى النفيس، والملاحظ أنه يتفق مع ما كان الإليزابيثيون يفسرون به هذه ' الثمرة' التى تشبه البُنْدقة (hazel nut) ولا توجد فى العربية كلـمة واحدة توصف بها هذه الثمار الزيتية مثل (nut) فقد تكون جوزة أو لوزة أو بندقة، أو حـبة فول سودانى من أشكال شتى (peanuts) (ground nuts) إلى آخره. وأما البلوط فثمرته تسمى جوزة مثلها مثل الجوز عندنا أو عين الجمل (walnut) اسمًا لا شكـلاً، فهى أقرب فى الشكل إلى البندق. ومع ذلك فإن سـبنسر يشيـر إلى البلوط باسم شجـرة الجوز الجليلة (The stately Walnut - tree) فى **روزنامة الرعاة** المشار إليها آنفًا فى المقدمة، السطر ٤٨٤. ويقول بعض الشراح القدماء إن 'شجرة چوف' المشار إليها فى ٢٢٩ لم تكن شجرة بلوط بل شجـرة كستناء أو قسطل، والكلمتان ('الفصحى المعاصرة' والعامية) معربتان عن (chestnut) وهو ما نسميه "أبو فروة" .

٢٤٠- "اللحن الأساسى" هو ما نسميه القرار فى الموسيقى، وهو هنا (burden) وفى الشعر (refrain)

٢٤٧-٢٤٨ تنشر معظم الطبعات هذين السطرين منذ الطبعة التى حررها الشاعر ألكسندر پوپ فى صورة نثر، ولكنهما منظومان، وچاك يسخر من ميل أورلاندو إلى الحديث بالشعر المرسل فى ٤/ ١/ ٢٧-٢٨، والطريف أن كلامه أيضًا موزون - على الأقل هنا - كرد فعل لنظم أورلاندو ولهذا فالسطران التاليان موزونان أيضًا.

٢٥٠- "فليحفظك الله!" توازى عبارة الوداع الشائعة اليوم "فى حفظ الله" ، وكذلك فى الأصل فتعبير (God be with you) تحول إلى (God bwy) ومنه إلى (goodbye) الحديثة.

٢٦٤- ينم حديث چاك عن احتقار رجل البلاط لأذواق العامة.

٢٦٥- كان لدى الصياغ مجموعة جاهزة من عبارات الحب والوفاء للنقش على الخواتم.

٢٦٦- يورد الشراح نماذج للأقوال المأثورة والأشعار التى كانت تنقش على الآنية واللوحات المنسوجة التى تعلق للزينة. والملاحظ أن النفور بين أورلاندو وجاك عنصر جوهرى فى هذه اللحظة الحاسمة فى حدث المسرحية النفسى، كما شرحت فى قسم 'البناء' فى المقدمة، فاكتئاب جاك يواجهه أورلاندو بدفقة حب الحياة وإيمان المحب، والمواجهة التى تستمر من ٢٤٥ إلى ٢٨٥ تمثل نقطة التحول فى البناء إذ يعود أورلاندو إلى الالتقاء بحبيبته المتنكرة فى زى غلام، ومعنى ذلك أن طرفى الثنائيتين الأوليين يلتقيان فى صورة أخرى تعتبر 'التنويع' (كالموسيقى) على 'اللحن' الأساسى، وتتولد الكوميديا من التورية المسرحية أى معرفة الجمهور أنها روزالند، ومعرفتها بحبه لها وحبها له، وجهله هو بحقيقة من يخاطبه! هذا إذن 'حدث' مسرحى من نوع خاص لا مجرد 'كلام' ، مثلما لم يكن الصدام بين جاك وأورلاندو 'كلامًا' بل تلاقيًا فنفورًا بين قطبين من أقطاب تيمة المسرحية الأساسية وهى الحب الرومانسى فى صدامه مع الواقع!

٢٧٠- سبقت الإشارة إلى سرعة عَدْوِ أتلانتا (انظر الحاشية على ٣/ ٢/ ١٤٤).

٢٨٧- تخرج هنا روزالند وسيليا من مخبئهما.

٢٨٩- "ابن الغابة الصياد" المعنيان قائمان فى كلمة واحدة وهى (forester).

٣٠٠-٣٠١ لدينا أربع درجات هنا للحركة، كلها من خصائص الخيل، فأما يتهادى (amble) فهو أن يسير الهوينا، وأما يخب فهو يسرع (trot) وأما يركض فهو يعدو بأقصى سرعة (gallop) وأما الوقوف ساكنًا فهو (stand still) ونحن حاليًا نشهد جميع درجات الحركة المذكورة فى مسابقات الفروسية وتخطى الحواجز، فالفرس يتهادى أولاً ثم يخب (وإن كنا نصف ذلك اليوم بكلمة أخرى هى canter) قبل أن يركض حتى تعلو قوائمه جميعًا لاجتياز الحاجز.

٣٠٩- كان الكاهن الذى لا يعرف اللاتينية يشار إليه باسم 'كاهن المزارع' (hedge-priest) و(hedge) سياج من النباتات، والمقصود أنه ليس من المتعلمين أى لا يحمل درجة علمية تؤهله لشغل منصب رسمى فى الكنيسة. وفى هذه الإشارة تمهيد لظهور مار-تكست، وإن كان هذا كاهنًا بروتستانتيًا يشغل مكانًا معترفًا به.

٣٠٩- النقرس هو التهاب المفاصل الناتج من تجمع حامض البوليك (Uric acid) الذى يترسب فى صورة جزيئات دقيقة متبلورة فى المفاصل فيحدث آلامًا شديدة، وعادة ما يعزى ترسبه إلى الإكثار

من أكل اللحـوم الحمـراء، ولذلك يرتبط بالحيـاة المنعمـة ويسمى مـرض الملوك. وفى هذه اللفـتة سخرية من المنعمين المترفين.

٣٢٢- ''أيها الفتـى الجميل'' (pretty youth) أشرت من قبل إلى مـخاطبة روزالند 'بالوسيم' (fair) وسوف تتكرر مثل هذه الإشارات ويختلف معناها من موقع إلى موقع.

٣٢٩- ''الأرنب'' مؤنثة هنا، فهى تُذكَّر وتُؤنَّث مثل الكلمة الإنجليزية (coney) التى تعنى هنا أرنبًا برية (جبلية).

٣٣٦- من المهم أن تؤكد روزالند أنها ليست امرأة لتأكـيد ما تراه عين أورلاندو من ملابسها، إذ إنها ولا شك تخشى أن يفضحهـا شىء فى صوتها أو حركاتها أو جمال وجههـا، ولكنها تتهرب من تحديد النقائص الـتى تقول إن 'عمـها' (عم جـانيميـد) الساحـر ذكرها حـتى تسخـر من تقاليـد الحب الرومانسى الموروثة فى الشعر الرعوى.

٣٣٩- ''جنس النساء كله'' : كان هجاء المرأة فنًّا أدبيًّا قروسطيًّا مرتبطًـا برجال الدين الذين يحـرمون الزواج على أنفسهم. وفى حكاية من **حكايات كنتربرى** التى كتبها تشـوسر فى القرن الرابع عشر نقرأ أن الزوجة من مدينة باث (Bath) (ولها حكاية قائمة برأسهـا فى ذلك العمل الشعرى) تقطع الصفحة التى تتضمن هجاء المرأة من كتاب ما حين يصر زوجها على أن يقرأها لها. ولكن دوسنبير (Dusinberre) تقول فى كتاب لها عنوانه **شيكسبير وطبيعة المرأة** إن ذم المرأة (وامتداحها كذلك) كان يشـكل جزءًا من تراث الثـقافة الأدبيـة الإنسانيـة (أو الهومـانيزية) فى القـرن السادس عـشر (٢٠٠٣، ص ١٧٥-١٧٩، وهى الطبعة الثالثة).

٣٤٥- هذه إشارة إلى مـا جاء فى الكتـاب المقدس ''ليس الأصـحاء هم المحتـاجون إلى الطبـيب، بل المرضى'' (إنجيل متى، ٩/ ١٢).

٣٤٦- ''نباتاتنا'' الضمـير المضاف إليـه يوحى بأن روزالند تتكلم باسم 'جانيـميد' الذى يرى أن الغابة تنتمى إليه.

٣٤٦- ''المدائح'' الأصل (odes) والمقصود بها قصائد المديح الموجهة إلى مُخَاطَب أسمى.

٣٤٧- ''قصائد الغزل'' الأصل (elegies) التى عادة ما تشير اليوم إلى المراثى، ولكن المعنى القديم كامن فيها ويورده المعجم باعتباره المعنى الثانى (*OED* Elegy 2) ويرجع إلى أوفيد حسبما ترجمه مارلو فأشاع المعنى الثانى إلى جانب المعنى الحديث. وكـان شكل قصيدة الغزل القديم يتكون من سطرين

من البحر السداسى التفعيلة، يتلوه سطر خماسى التفعيلة. وسوف نعود إلى ذكر أوفيد فى المشهد التالى.

٣٤٧- "الشجيرات البرية" الأصل هو (Hawthorn) ويسمى فى علم النبات الزعرور البرى، وهو ينمو فى شجيرات، فاكتفيت بالوصف وحذفت الاسم العلمى لأنه مضحك فى العامية، وأما العُلّيق فهو شجيرة شائكة (brambles) وهو معروف لدينا اسمًا على الأقل فى المثل السائر "لأجل الورد نسقى العليق" (وصيغته العامية هى المشهورة) وأصله أن العليق كثيرًا ما ينمو بجوار شجيرات الورد وقد يقتضى رى الورد أن يروى أيضًا.

٣٤٩-٣٥٠ "الداعية إلى الأوهام" الأصل: (fancy-monger) وقد سبقت لى مناقشة معنى (fancy) التى تعنى هنا (fantasies) فى سياقات أخرى، وأقرب مقابل لها هو الوهم أو التوهم، وهى وثيقة الصلة بالهوى الذى يخلقه الوهم (بخلاف الحب) - وانظر الحاشية على عنوان المسرحية.

٣٥٥، ٣٥٦ "الأمارات" المقصود بها "دلائله" أو أعراضه ما دام مرضًا.

٣٥٧- "المنسوج من الأسل" : الأسل هو (rushes) ونحن نحول الكلمة فى العامية إلى 'السَّلّ' (ونفردها على 'سلاية' !) ولكن الشاهد فى العربية يسير:

صفراءُ من غير عِلَلْ مركوزةٌ مثل الأَسَلْ
كأنها عُمْرُ الفتى والنارُ فيها كالأَجَلْ

وذلك بالطبع يصف الشمعة.

٣٥٩- "عين غائرة تحف بها الخضرة" الأصل (a blue eye and sunken) اضطررت للشرح هنا والإتيان بالمقابل فى ثقافتنا، فالشائع عمن يعانى السهاد من الاستغراق فى الحب أن تحيط عينيه هالات خضراء (عندنا) أو زرقاء عندهم.

٣٦٠-٣٦١ روح قلقة متقلبة (an unquestionable spirit) وهو المعنى الذى تورده معاجم شيكسبير ومعجم أوكسفورد الكبير، وإن لم يأت الأخير إلا بهذا الشاهد.

٣٦٣- "تقتصر على نصيب الأخ الأصغر" : كيف للفتى "جانيميد" أن يعرف أن أورلاندو له أخ أكبر فاز بالنصيب الأوفى من الدخل؟ من حُسْنِ حظ روزالند أن أورلاندو لم ينتبه إلى ذلك وإلا لاكتشف تنكرها. وأما اللحية فكان طولها يعتمد فيما يعتمد عليه على الطبقة التى ينتمى إليها الشخص، ويضرب الشراح أمثلة لا تهمنا على طرافتها.

٣٧٤- "الاعتراف بالحب" تعبير غامض. هل يعنى بحبها له أم بحبه لها؟ أم هذا وذاك معًا؟

٣٧٧- "بيد روزالند البيضاء" : كانت اليد البيضاء دليلاً على كرم محتد المرأة. فهل لطخت روزالند يدها بطلاء حتى تُخفِى بياضها؟ انظر ١/ ٣/ ١٠٩، وقارن ما تقوله روزالند عن يد فيبى التى تؤكد أنها يد ربة منزل عاملة (٤/ ٣/ ٢٧).

٣٨١- "لا قافية ولا منطق" (Neither rhyme nor reason) تعبير شائع وسبق أن استخدمه شيكسبير فى كوميديا الأخطاء (٢/ ٢/ ٤٨).

٣٩٣- "ذو الأهواء" (moonish) أى متقلب الوجوه كالقمر، وانظر قصة باندورا فى المقدمة. وأما تعبير "المخنث" (effeminate) ففكاهة موجهة للجمهور.

٣٩٤- "محبًّا" : الأصل (liking) بمعنى (loving) انظر الحاشية على عنوان المسرحية.

٤٠١- "مزاج الجنون الحى" (living humour of madness) تراث الحب الرومانسى يربط بين الجنون والتوله فى الغرام، فلدينا مجنون ليلى وعند أريوسطو يصيب أورلاندو الجنون فى حب أنجليكا.

٤٠٢- "نهر الحياة الزاخر" (the full stream of the world) الذى يمثل نقيض حياة الرهبنة ونبذ الدنيا وما فيها.

٤٠٤- "كبدك" كانت الكبد عند القدماء موطن المشاعر (ولى كبد مقروحة من يبيعنى/ بها كبدًا ليست بذات قروح) وفى العاصفة يقول فرديناند "وتخفف من وقدة كبدى" (٤/ ١/ ٥٦).

٤٠٥- "قلب الخروف السليم" تشبيه غريب ولكنه مناسب لشخص "جانيميد" الراعى.

٤١٥- يلاحظ النقاد أن اسم روزالند يبدأ هذا المشهد وينهيه.

الفصل الثالث - المشهد الثالث

تبين مارشال فى كتابها المشار إليه (٢٠٠٤) أن هذا المشهد كان كثيرًا ما يحذف فى العروض المسرحية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وإن كان المخرج ماكريدى (Macready) قد أبقاه فى عام ١٨٤٢، ولكن حذف دور الكاهن مار-تكست ظل من التقاليد الإخراجية حتى العصر الحديث، ربما لأن طابعه الفكاهى يعتمد بصفة أساسية على الجدل الدائر حول الكهنة آنذاك، وهو ما يعنى أن عمق جذوره فى قضايا الساعة فى تلك الآونة يحول دون تذوق العصور اللاحقة له بالقدر نفسه. انظر الحاشية على اسم الكاهن. ونحن فى مصر على أية حال نعترض رقابيًا على السخرية من رجال الدين بصفة عامة.

الإرشادت المسرحية: يظل چاك مختبئًا عن عيون المهرج وحبيبته (خلف شجرة؟) حتى السطر ٦٥ حين يقرر أن يتطوع بالقيام بدور 'وكيل العروس' أى الوالد الذى سوف يهبها لعريسها.

٣- "يرضيك" (content) أى هل تقنعين بى، وهكذا يبدأ المهرج فى ترديد منطق أهل الغابة الذى ينشد القناعة والرضى لا الملاذ والتنعم بالعيش الرخىّ.

٤- "اللهم احفظنا!" هو المعنى الحرفى، والمقابلُ العامىُّ الذى أتيت به فصيحٌ فى الواقع.

٥- "الشهوانى" (capricious) يرجح جميع الشراح هذا المعنى بديلاً للمعنى الشائع أى "هوائى" الذى لن تكون له دلالة فى هذا السياق، وتقطع دوسنبير بالمعنى الذى أتيت به ولا ترى غيره، شارحةً أن الكلمة مشتقة من اللاتينية (caper/capri) بمعنى جَدْى أو عنزة والصفة الانجليزية مشتقة كالعادة من حالة المضاف إليه، ومستشهدة بشرح باحث يدعى أپتون (Upton). والنسبة إلى المعيز أو الجداء تعنى النزعة الشهوانية (كما نرى فى الملك لير وفى عطيل) - كما يؤكد صحة هذا التفسير كون أودرى راعية معيز، إلى جانب ما نعرفه عن سيرة حياة أوڤيد. انظر الحاشية التالية.

٥- "الصادق" (honest) الكلمة الإنجليزية تعنى العفة فى حالة النساء والصدق أو الشرف فى حالة الرجال، وأوڤيد لا يصدق عليه هذا أو ذاك! فلقد عوقب بالنفى بسبب كتابه فن الهوى (*Ars Amatoria*) لما فيه من فسق. وأما كتابه الذى يتضمن شعره الغرامى (*Amores*) فقد أمر الأساقفة بإحراق النسخ المطبوعة منه، ويشير إلى 'بذاءته' الشاعر سيدنى قائلاً "لن تجد فى أنشودتى ذكرًا للأفخاذ/ فهذه أنسب لأناشيد أوڤيد" ،(جبل الپارناس الإنجليزى) كما إن مونتانيى (Montaigne) يتهم أوڤيد بالكذب بسبب حديثه عن العصر الذهبى وتصويره إياه. وكل هذا يؤكد ما ورد فى الحاشية السابقة.

٦- " القوط" (the Goths) ليس المقصود القوط الذين نعرفهم تاريخيًّا فى وسط أوروبا بل قبيلة ' القيطيين' (*Getae*) وأترجمها عن الإنجليزية (The Getes) وكانت تعيش بالقرب من البحر الأسود حيث نُفِىَ أوڤيد. وفى الكلمة الأولى (Goths) تورية ضاعت علينا لأن أبناء ذلك العصر كانوا ينطقونها (goats) التى تعنى المعيز. ولما كانت لا تعنى شيئًا لأبناء هذا الزمان فقد تجاهلتها.

٩- "چوپيتر فى كوخ سقفه من القش" عندما استضاف باوكيس (Baucis) وفيليمون (Philemon) الرب چوپيتر فى كوخهما ذى السقف المصنوع من القش، لم يكونا يعرفان حقيقته (أوڤيد، مسخ الكائنات، ٨) وانظر ما يقوله دون پيدرو فى ضجة فارغة:

(بلْ قِنَاعِى سَقْفُ كوخٍ حَلَّ جوف فيه ضَيفًا) ٢/ ١/ ٨٥

(من الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٩)

وانظر الحاشية على هذا السطر فى تلك الطبعة ص ٢٣٥.

١١-١٢ "القتل فى غرفة ضيقة لعدم سداد ما عليه" أخذت فى تفسير هذه العبارة بما اتفق عليه جمهور الشراح أى أنها تتضمن إشارة إلى مقتل الشاعر كريستوفر مارلو عام ١٥٩١ فى مشاجرة بغرفة فى خان من خانات بلدة دبتفورد (Deptford)، وذلك فيما يُزْعَمُ لعدم سداده حساب الخان. ولم آخذ بزعم دوسنبير فى دراسة لها عن الجمهور الذى تخاطبه المسرحية بعنوان "كما يحب المسرحية من؟" نشرتها فى مجلة دراسات شيكسبيرية ٤٦ (١٩٩٤) ص ٩-٢١، من أن المقصود بالغرفة الضيقة هى المرحاض، وهى تتوسع فى تلك الدراسة فى ذكر الإشارات إلى أحوال تاريخية وأقوال معاصرة للمسرحية لا أراها تضيف شيئًا للنص. والحق أنها تعجز عن تفسير 'القتل' وآلامه، وتركز تركيزًا مبالغًا على هارينجتون، المعاصر لشيكسبير ومترجم أريوسطو، بل تنشر فى طبعتها للمسرحية صورة غلاف هذه الترجمة، كأنما كان العلم به مفتاح فهمنا للنص. فإلى أين تمضى بنا التاريخية الجديدة؟

١٧- "حقًا" مثل "بالحق" الكلمة المفضلة لدى المهرج وهو يستعين بها فى إقامة مفارقاته.

١٧- "أصدق الشعر أكذبه" يتلاعب المهرج هنا بكلمتى (feign) أى يتصنع أو يكذب، وكلمة (fain) أى ذو العاطفة المشبوبة، أو ذو الأوهام والشطحات، فبدأت بالمعنى الأول وأردفته بالثانى، وإن كانت بعض الطبعات تطبع المعنى الثانى أولاً فى حديث المهرج ثم تأتى بالأول آخرًا. فالكلمتان واردتان فى حديث المهرج والطبعات لا تتفق فى ترتيبهما، وعلى المترجم أن يأخذ بما يراه متفقًا مع الموقف الدرامى وسياقه الخاص. ووجدت تأييدًا من المعجم الكبير الذى يقول إن (fayning) تعنى الرغبة والكذب معًا، ويستند إلى الخلط بين معنى الكلمتين اللتين أوردتهما أولاً ويليام إمبسون فى كتابه عن الشعر الرعوى الذى سبق لى الإشارة إليه فى المقدمة فى تحليل العلاقة بين شطحات العاطفة والكذب مستشهدًا بقول إيجيوس فى حلم ليلة صيف: "كنت تغنى تحت شباكها بصوت مشبوب خادع/ فى ضوء القمر أناشيد غرام زائف" (١/ ١/ ٣٠-٣١)، مؤكدًا أن ذلك من تقاليد الشعر الرعوى التقليدى. ويتكرر التلاعب بالكلمتين فى باقى كلام المهرج هنا.

٢٠- "شاعرية أفهم الشعر" فى الأصل كلمة واحدة وهى (poetical) واضطررت إلى إضافة الشرح إلى اللفظ الشائع فى ترجمة الكلمة حتى أبين المقصود، ولكن المعنى البعيد الذى تريده أى "كاذبة" يدركه المهرج على الفور ويتلاعب به.

٦١- "يهب المرأة لك" : أول سؤال يسأله الكاهن فى مراسم عقد القران هو "من يهب هذه المرأة زوجًا لهذا الرجل؟" (كتاب الصلوات العامة) وعادة ما يكون الواهب (وكيل العروس عندنا) والدها. انظر ٥/ ٤/ ٧.

٦٧- "ما اسمه" فى الأصل (what - ye - call't) والعبارة تقريب للعامية "اسمه إيه"، أى "اللى مايتسماش" (ما لا أجرؤ على تسميته) ويقصد تحريف اسم چاك أى (jakes) وهو المرحاض. انظر حواشى الشخصيات.

٦٩- "لقائنا الأخير" يقصد اللقاء الذى رواه چاك فى ٢/٧/ ١٢-٤٣.

٧٢- "أيها المهرج" فى الأصل (motley) أى يا صاحب الرداء المبرقش. و'المهرج' أخف على اللسان.

٨٦-٨٧ هذان السطران يطبعان نثرًا (بناءً على طبعة الشاعر پوپ) ولكن الطبعة الأصلية تأتى بهما هكذا وتدافع الطبعات الحديثة عن النظم فيهما، ولو قصرت السطور، بسبب اختتام المشهد كله نظمًا، وتعدد 'نغمات' السخرية والجد فيه.

٨٨-٩٧ حاكيت القافية العارضة بين السطرين الأولين، والقوافى العارضة فى ختام حديث المهرج، والواضح أن الخاتمة غنائية راقصة، ولكن السطور التى يختتم بها مارتكست المشهد ويختفى من المسرحية إلى الأبد غير مقفاة، ولابد أن تكسوها نبرات الجد، حتى لو كانت شخصية الكاهن نفسها ساخرة.

الفصل الثالث - المشهد الرابع

٧- "يهوذا" (Judas) الذى خان المسيح، كان كثيرًا ما يصوره الرسامون ذا شعر أحمر ولحية حمراء.

١٠- سبق الحديث عن لفظ الكستناء المعرب فى الحاشية على ٣/ ٢/ ٢٢٨.

١١- "الخبز المقدس" (Holy bread) المقصود خبز "العشاء الربانى" أو "القربان المقدس".

١٤- "ديانا" - انظر الحاشية على ٣/ ٢/ ٢.

١٥- عادة ما تنسب العفة إلى النساء لا إلى الرجال.

٢٢- "مُقَعَّر" (concave) تقصد أنه مثل السطح المقعر الذى يعكس صورة زائفة. و"البندقة" قد تكون جوزة (انظر الحاشية على ٣/ ٢/ ٢٢٨).

٤٤- ''الشاكى'' كانت 'الشكوى' إحدى الصور الأدبية للتشبيب، وهى من تراث أوفيد.

٥٥- يذكرنا هذا بقول پاك (Puck) الجنى الصغير فى حلم ليلة صيف ''إنهم على وشك تمثيل مسرحية! سأشاهدها إذن!/ بل وقد أشترك فى التمثيل إذا اقتضى الأمر'' (٣/ ١/ ٧٤-٧٥) من الترجمة العربية، القاهرة، ط٢، ص ١٠٤.

الفصل الثالث - المشهد الخامس

٣٩-٤٠ انظر ما يقوله روميو ''ومفاتنها تجعل هذا القبر/ قاعة عرش زاخرة بالأضواء لتستقبلنا فيها'' روميو وجوليت ٥/ ٣/ ٨٥-٨٦ من الترجمة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣.

٤٤- ''الله يحفظنا!'' الأصل ('Od's my little life!) أى حفظ الله عمرى القصير، حرفيا، ولكن المقصود هو الاستعاذة بالله وحسب (انظر معجم أوكسفورد الكبير (*OED* god 8b).

٤٧- يقول بعض الشراح إن هذه الأوصاف تنفى الجمال، ولكنها فى ثقافتنا تثبته وتؤكده.

٥٠-٥١ ''كأنك العواصف التى/ هبت من الجنوب بالضباب تزفر الرياح والمطر'' الأصل

(Like foggy south, puffing with wind and rain)

وكان لابد أن أبسط الصورة لأبرز كل عناصرها فى الترجمة، فالتكثيف فى الصياغة الإنجليزية قد يستلزم البسط فى العربية. ويقول الشراح إن منظر سيلفيوس يوحى بمن تعرض لعاصفة فى البحر مثل العواصف التى كان الملاحون يواجهونها فى استكشاف البحار الجنوبية.

٥٢- ''وسامة الرجال'' لاحظ أن روزالند تتكلم بلسان الأنثى ومن وجهة نظرها رغم تنكرها فى ملبس رجل.

٦١- ''فليس كل سوق يطلبك!'' هذا يذكرنا بفكاهة سيليا عن زيادة الطلب عليهما فى الأسواق (١/ ٢/ ٩٥). وصورة السوق جوهرية وقد ناقشتها فى المقدمة.

٧٥- وصف روزالند للمكان الذى تنزلان فيه مهم، تمهيدًا لقيام سيلفيوس بتوصيل خطاب فيبى إليها، (باعتبارها اليافع جانيميد)، فى ٤/ ٣/ ٧.

٧٩-٨٠ تعلن روزالند عن رحيلها بسطرين مقفيين ونصف سطر (شطرة بيت).

٨٢- المقصود بالراعى كريستوفر مارلو، الشاعر المعاصر لشيكسبير، وكان المحرر كاپيل (Capell) أول من شرح هذه الإشارة عام ١٧٦٧ فى طبعته لأعمال شيكسبير.

٨٤- "من ذا عشق ولم يعشق من أول نظرة" البيت من قصيدة مارلو بعنوان هيرو ولياندر وهى التى نشرت عام ١٥٩٨ بعد وفاته، والبيتان هما:

الحبُّ هزيلٌ إنْ قامَ على عَمْدٍ وبإذْكَاءِ الفِكْرَةْ

مَنْ ذا قَدْ عَشِقَ ولَمْ يَعْشَقْ مِنْ أوَّلِ نَظْرَةْ

(٢/ ١٧٥-١٧٦)

٨٥- "نعم؟" تقول أجنيس ليثام فى طبعة آردن (١٩٧٥) إن الفتاة كانت فى حلم يقظة وأفاقت منه، كما تفيد نبرة السؤال فى الكلمة. وهى تعود الآن إلى الواقع.

٩١- "حب الجار لجاره... يقضى الدين بهذا" فى هذا إشارة إلى إنجيل متى ١٩/١٩ حيث يعيد المسيح صياغة 'الوصايا' ناصحًا أحد الشبان بأن يحب جاره حبه لنفسه، ولكن الترجمات العربية للكتاب المقدس التى فى يدى تستبدل كلمة "قريب" بكلمة "جار" ، والترجمات الإنجليزية كلها تقول (neighbour)، وهى الكلمة التى تستخدمها فيبى.

٩٣- "الطمع" فى الأصل (covetousness) ومعناها الدقيق اشتهاء ملك الغير، وجرت العادة فى الترجمة الدينية على ترجمتها بالحسد، ولكن الحسد كما نعرفه يعنى تمنى زوال نعمة الغير، والطمع لا يعنى ذلك بل يشترك مع الشره أو النهم (greed) فى معنى امتلاك المزيد، وربما دون وجه حق، فاكتفيت بذلك المعنى الملائم للسياق هنا.

٩٤- فكرة الموقف الشعورى المحايد الذى يخلو من الكراهية ولا يتضمن الحب من مارلو.

١٠٠- الكامل (perfect) يعنى من حقق الاكتمال إلى جانب الكمال.

١٠٢-١٠٤ انظر سِفْر راعوث بالكتاب المقدس (٢/٢) حيث مضت راعوث إلى الحقل لتلتقط "السنابل المتخلفة" والسنابل التى تركها "الحصادون" .

١٠٥- "البسمات العارضة" أى الملقاة إليه من دون اهتمام مثل "السنابل المتخلفة... عن الحصادين" .

١١١-١٢٠ حديث فيبى كله يقوم على العبارات المتوازنة والاستدراك، حيث تكثر استخدام "ولوان" و"لكن" ، و"إن كان" إلخ مما يفيد التردد، واللغة مفتاح حركة أفكارها ومشاعرها.

١١٧-١٢٤ يفسر بعض النقاد تغزل فيبى فى جمال 'جانيميد' بأنه ينم عن ميول جنسية مثلية.

١٣٨-١٣٩ ينتهى المشهد بسطرين مقفيين.

الفصل الرابع - المشهد الأول

١- ''الشاب الجذاب'' (pretty youth) تنويع على وسيم وجميل، كما سبق.

١٧- ''يغشانى بغلالة من حزن بالغ التقلب فى طبعه'' الأصل يقول:

(wraps me in a most humorous sadness)

اضطررت فى سبيل نقل الصورة إلى إيضاح المقصود، فالتأمل يلفه بغلالة هذا الحزن الذى يتقلب فقد يكون شجنًا وقد يكون اكتئابًا وقد يكون حزنًا خالصًا، وأنا فى الترجمة أفرق بين هذه الحالات التى تزخر العربية بكلمات دقيقة لها. فالحزن (sadness) يختلف عن الاكتئاب (melancholy) مثلاً، والشجن (wistfulness) وهلم جرًّا.

٢٩- ''بالشعر المرسل'' (blank verse) أى النظم غير المقفى، وهو ما كان العشاق يكتبون به شعرهم الغرامى، وهو يخرج لإعلان عدائه لذلك الشعر.

٣٠- ''اللثغة فى كلامك'' أى مثل الأجانب.

٣١- ''الغريبة'' أى الأجنبية.

٣١-٣٣ تسخر روزالند من الرحالة الذين يعودون ليتغنوا بمحاسن ما شاهدوه فى أوروبا وينتقدوا أحوال انجلترا، وتخص بالذكر مدينة/ دولة البندقية التى يرمز لها الجندول. وتقول دوسنبير (آردن ٢٠٠٦) إن الشاعر ربما كان يسخر من جون مارستون (Marston) (١٥٧٦-١٦٣٤) الذى كان يفاخر بأنه 'نصف إيطالى' على الرغم من أنه لم يسافر مرة واحدة إلى إيطاليا وتقول إنه كتب مسرحية عنوانها أنطونيو وميليدا (ربما عرضت عام ١٥٩٩) التى تتحول بعض الشخصيات فيها إلى الحديث باللغة الإيطالية.

٤٣- ''ألقى القبض عليه'' : (hath clapped him o'th' shoulder)

التعبير الإنجليزى شرح الوصف الذى يُكَنَّى به عن الضابط المكلف بالقبض على الأشخاص، وهو (shoulder - clapper) أى من يُطْبِق بيده على الكتف، وهى تسمية ساخرة لأنها كما يقول أحد المعاصرين صورة ساخرة للصديق الذى يربت على ظهر صاحبه أو على كتفه.

٥٤- ''القرنان'' رمز الديوث، أى إن الحلزون عندما يتزوج يعرف أنه سوف يصبح ديوثًا فله قرنان سلفًا! والملاحظ أن روزالند، باعتبارها الفتى جانيميد، تدعو أورلاندو للحديث ''ما بين الرجال فقط'' عن افتقار المرأة بطبعها إلى العفة، ولكنه يرفض دعوتها. (انظر السطر ٥٧).

٦٣- ''هيا! اخطب ودى وبثنى غرامك!'' : هذا التمثيل، القائم على تنكر روزالند، يعنى أننا نشهد تورية درامية يزيد من سخريتها فى رأى النقاد أن الذى كان يقوم بدور روزالند عند شيكسبير غلام، ولكننا لا نحتاج إلى هذه 'الزيادة' فكون أورلاندو يخطب ود روزالند وهو لا يعرف أنها روزالند يكفى.

٦٣- ''مزاج العطلة الهانئة'' فى هذا تحديد لنغمة المشهد والمسرحية كلها كما ذكرت فى المقدمة.

٧٩-٨٠ ''خطبتى'' : فى الأصل (suit) التى تعنى الحلة أو الرداء أيضًا، وهو المعنى الآخر الذى تذكره روزالند فى إخراج فكاهة يستحيل إخراجها بالعربية، ناهيك بالتلاعب الآخر فى تعبير (out of) أى ''ينفد ما لديه من. . .'' فقد نقلت التلاعب بالمعنى، بقدر الطاقة، و''تخرج مما ترتديه'' (out of your apparel) توازى بالعامية ''يطلع من هدومه!'' وروزالند باعتبارها الفتى جانيميد تأتى بفكاهات لم تكن لتأتى بها لو كانت تحتفظ بمظهرها الأنثوى. ويقول الشراح إن روزالند تتدارك ما قالته وما به من إيحاءات 'خارجة' فتصحح الوضع بسرعة وتعود إلى موضوع الخطبة.

٨٩- كان طرويلوس (Troilus) ابن بريام، ملك طروادة، رمزًا للإخلاص والوفاء بسبب حبه لكريسيدا.

٩١- لياندر (Leander) كان شابًا يونانيًا غرق فمات فى أثناء طلبه لحبيبته هيرو (Hero) التى كانت من عذارى ڤينوس الطاهرات، وقصة حبهما يتغنى بها الشاعر كريستوفر مارلو فى هيرو ولياندر، والقصة فيها مبنية 'بتصرف' على ما رواه الشاعر اليونانى موزيوس (Musaeus) وما رواه أوڤيد فى هذا الصدد.

٩٥- 'الدردنيل' المقصود (Hellespont) أى المنطقة البحرية ما بين أرض اليونان وجزيرة سيستوس (Sestos) التى تنسب المتحدثة هنا هيرو إليها.

٩٦- ''المؤرخون الأغبياء'' تقصد كل من روى القصة من الشعراء، وهو ما أثار جدلاً حول كذب الشعر والشعراء آنذاك.

١٠٢- ''أقسم بيدى هذه'' كان ذلك قسمًا يؤخذ مأخذ الجد ويعتبر 'شبه رسمى' ، ويقول بعض الشراح إنه يومئ من طرف خفى إلى ما سوف يجرى فى عقد القران، والمصطلح الشائع هو ''يطلب يدها'' بمعنى يريد أن يتزوجها، وفى ثقافتنا مثيل له.

١٠٤- ''ما شئت'' (what you will) هو العنوان الفرعى لمسرحية الليلة الثانية عشرة، ويقترب المعنى هنا من (like) أى ''ما تحب'' الموجود فى عنوان هذه المسرحية. والطريف أن (will) الإنجليزية

التى تعنى الإرادة أصلاً تتفق مع استخدامنا الفصيح للفعل يشاء الذى يجمع بين ما يحبه المرء وما يريده (كُنِ ابْنَ مَنْ شِئْتَ واكْتَسِبْ أدبًا) أو (ما شِئْتَ لا ما شَاءَتِ الأَقْدَارُ) وهلمَّ جرًّا.

١٠٦- "الجمعة والسبت" كان الجمعة يوم الصوم والسبت يوم العطلة، ومن ثم يوم 'الولائم' ، على غرار تحول (holy-day) إلى (holiday).

١١٢- "أرجو" الرجاء صفة المؤمن المتواضع. وقد سبق الحديث عن أصول المعنى الدينية.

١١٤- "هل يستكثر شخص ما يرجوه من خير؟" الأصل أصبح من مصطلح اللغة الإنجليزية الحديثة:

(Can one desire too much of a good thing?)

ويقول بعض النقاد إن شيوع التعبير بيننا اليوم أفقده مقصد روزالند الساخر.

١١٥- انظر المقدمة حيث تناقش إحدى الباحثات دلالة 'أفعال القول' فى هذه 'التمثيلية' .

١٢٥-١٢٧ الكلمات التى يتبادلها أورلاندو وروزالند هنا تشكل ما يعتبر خطوبة رسمية

(*sponsalia per verba praesenti*)

وكانت بمثابة عقد زواج بشهادة الشهود، وقد سبقت لى مناقشة الموضوع فى إحدى مقدمات ترجماتى الشيكسبيرية. والشاهد هنا هو سيليا. ولكن الكنيسة كانت تعارض مثل هذه ' العقود' بطبيعة الحال (آردن-١٩٧٥) ويحلل الناقد تيرنس هوكس (Hawkes) المشهد سيميوطيقًا فى دراسة له نشرت فى كتاب صدر عام ١٩٩٩ للتدليل على انتصار التراث الاجتماعى، أو ما يسميه الدوق "تقاليد الأسلاف" ، على القانون الوضعى. ولكن دوسنبير تقول (آردن ٢٠٠٦) إن العقد باطل بسبب تنكر روزالند فى زى غلام.

١٢٨- "سلطة عقد القران فى يدك" أى الوثيقة التى تخول لك أو تأذن لك (ومن هنا جاء مصطلح 'المأذون') بعقد القران.

١٢٩-١٣٠ "تستبق الفتاة... الكاهن" : يقضى العرف بأن يقول الكاهن الكلام فتردده العروس، أو يسألها فتجيب، ولكنها من لهفتها تجيب قبل أن تُسْألَ.

١٣٧- "فصل ربيع" فى الأصل "شهر إبريل" .

١٣٨- "فصل شتاء" فى الأصل "شهر ديسمبر" .

١٣٨- ''ذروة الربيع'' فى الأصل ''شهر مايو'' .

١٤٠- ''الحمام الجبلى'' فى الأصل الحمام المجلوب من بلاد البربر أى شمال إفريقيا، وكان أدكن اللون أو أسود، ولكن ذَكَرَ الحمام كما نعرف شديد الغيرة على زوجته مهما يكن لونه وجنسه، وروزالند تستند إلى المأثور عن 'الملونين' من حدة المشاعر ومنها الغيرة الشديدة، وهو ما يصوره شيكسبير فيما بعد فى عطيل.

١٤٣- ''النسناس'' الأصل (ape) وهو اسم الجنس لجميع أنواع القرود، واخترت النسناس لأننا نعرفه فى مصر والعالم العربى.

١٤٣- ''مثل ديانا فى ماء النبع'' يذكر أحد المعاصرين فى عمل أدبى 'رعوى' له أن الراعى الذى هجرته حبيبته ديانا يذكر كيف ذرفت دموعًا كاذبة فى ماء النبع وهى تقسم على أن تخلص فى حبه إلى الأبد.

١٤٤- يُقال ضحكت الضبع حين تعوى ولكنها فى الواقع لا تضحك بل يشبه عواؤها ضحك الإنسان.

١٥١- ''ازداد دهاؤها فى التمرد'' : المقصود ازدادت قدرتها على خداع زوجها، والدلالة 'الخارجة' واضحة وإن لم يُصَرَّحْ بها لفظًا. ويخصص ألان بريسندن محرر طبعة أوكسفورد ١٩٩٣ ثلاث صفحات كاملة فى ذيل طبعته (٢٢٩-٢٣١) فى محاولة لإثبات أن (wit) كانت تشير إلى الأعضاء التناسلية، على الرغم من عدم النص على ذلك فى معجم أوكسفورد الكبير، وحتى يثبت من ثم أن كلمة (wit) التى أترجمها هنا بالدهاء تحمل هذه الدلالة. ولما لم يلتفت إلى ما ذهب إليه أحد من الشراح اللاحقين، تجاهلت حجته على طرافتها.

١٥٥-١٦٤ كانت عروض المسرحية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تحذف هذه السطور وتستبدل بها أغنية الوقواق فى خاب سعى العشاق (٥/ ٢/ ٨٨٢-٩١٧).

١٥٥- ''أيان تمضى يا دهاء؟'' (Wit, whither wilt?) العبارة مقتبسة من مسرحية كتبت عام ١٥٩٩ بعنوان ما بين الدهاء والإرادة، والعبارة يوردها المعجم الكبير شارحًا إياها بأنها أول مثال/ شاهد على ''العبارة التى توجه إلى شخص أفلت لسانه من سيطرته'' ولكن يبدو أن هذا ليس المعنى المقصود، وفى تصورى أن أورلاندو يسأل ''إلى أين تودى بى يا دهاء المرأة؟'' .

١٦٥- '' الساعتين'' ولكن أوليفر يذكر أن أورلاندو كان قد وعد بالعودة بعد ساعة فى (٤/ ٣/ ٩٨). الواضح أن الإحساس بالوقت على المسرح يختلف عن رصدنا له، ولكن الا يمكن أن يكون أوليفر

قد نسى؟ وهل يعقل أن يحدث كل مـا يحكيه فى الوقت الذى يفترضه؟ انظر مقدمـة الدكتور فايز اسكندر عن الزمن المسرحى فى ترجمة المسرحية بقلم مختار الوكيل ١٩٨٢ .

١٧١- ''قال لى أصدقائى'' تثير روزالند (على لسان جانيميد) قضية اعتماد الناس على الثرثرة، وعلى ما يقوله ''أصدقاؤهم'' ، وهو ما كان يتعرض للانتقاد على المسرح فى تلك الآونة.

١٧٧- ''غير الخطرة'' أى التى يُحَرِّمُـها قانون حظر السباب الـذى أصدره البرلمان فى عهد المـلك چيمز الأول عام ١٦٠٦ ، ولكن الأسـتاذ تشيمـبرز (Chambers) يقول فى كـتابه العـمدة عن المسرح الإليزابيثى (١٩٢٣) إن البذاءة والمساس بالحرمات كانت ''خطرة'' قبل أن يصدر ذلك البرلمان قانونه بزمن طويل (ص ٢٤١) وقول ' جانيميد' ذلك ووعيه (أى وعى روزالند) بأن مثل هذه الأيمان التى يرد فيهـا اسم الإله تمثل خطرًا لم يمنع من قوله ''والله شاهد علىّ'' تتمـيمًا لليـمين التى أقسـمـها 'بالحق' !

١٨٧- ''فلندع الزمن يصـدر حكمه'' إشارة إلى المثل السائر: ''فى الزمن امتـحان لكل شىء'' (Time tries all)

١٩٠- صورة نتف ريش الطائر أسـاسية لأن تجـريد الطائر من ريشه يحرمـه قدرته على الطيران (مـثلما يحرمـه الحمايـة والدفء) والريش هنا هو ملابس الغـلام التى تلبسهـا روزالند، فإذا تجـردت منها اتضحت لهـا أنوثتهـا وأدركت ما ارتكبتـه فى حق بنات جنسهـا. الصورة موجـودة عند لودج فى روايته روزالند (انظر المقدمة) وفيها تقول سيليا إلى روزالند ''إذا نزعنا عنك رداءك فأى مادة خُلقت منها حتـى تسخرى من الجنس الذى تنتمين إليـه هذه السخرية؟ ألا نعيب على الطائر تـلويث عشه بنفسه؟'' أى إن شيكسبير يطور صورة الطائر بإضافة الريش قبل أن يأتى بصورة تلويث العُشّ. وأنا أرى فى الريش دلالة تزيد على كونه مظهرًا خـارجيًّا، إذ إن 'ريش الذكر' هو الذى يمكن روزالند من الهجوم على المرأة.

١٩٦- ''خليج البرتغال'' : المقصود البحر المواجه لساحل البرتـغال وكان الملاحون الذين أبحروا فيه مثل السير وولتر رالى (Ralegh) يذكرون أن عمق الماء يبلغ ١٤٠٠ قامة على بعد أربعين ميلاً فقط من السـاحل.

١٨٧-١٩٨ الصورة صـورة الغربال، وكانت صـورته رمزًا من رموز الملكة إليـزابيث، إذ كان فى ظاهره يرمز إلى الطهر والنقاء، وفى الحقيقة يرمـز إلى تسرب كل شىء منه، مثلما تسرب ود الملكة للسير وولتر رالى وللورد إيسيكس.

١٩٩-٢٠٥ ختام المشــهد غريب، إذ يأتى فيه شـيكسبير بمحـاكاة ساخرة للأسلوب اليوفـوى قضيت فى ترجمتها وقتًا طويلاً مضاهيًا بين شروح الشراح، وخصوصًا السطور الأولى، ولذلك عكفت عليها وعدت إليها فى المراجعة حتى اطمأن قلبى، وها هى ذى فى الأصل أولاً:

(No, that same wicked bastard of Venus, that was begot of thought, conceived of spleen and born of madness, that blind rascally boy that abuses everyone's eyes because his own are out, let him be judge...

وها هى الترجمة (دون إجهاد القارئ فى الشرح والتعليق):

لا! بل إننى أدعو الآن كيوبيد، ذلك النغل الخبيث ابن ڤينوس!من أنجبه الخيال وتشكل من نزوة فخرج من رحم الجنون! إننى أدعو ذلك الغلام الكفيف الوغد الذى يخدع أبصار الجميع لأن نور عينيه انطفأ! أدعوه للحكم. . .

والغريب أن النقاد لا يتـوقفون عند هذه السخريـة الواضحة من الأسلوب اليوفوى، فـالعبارة التى اقتطفتها جزء من جملة لم تكتمل، وطولها فى النص خمســة أسطر يُقَدَّمُ فيها المفعول به، مثقلاً بالصور القائمة على التجريد، قبل أن يأتى الفعل والفاعل بعد أربعة أسطر!

الفصل الرابع - المشهد الثانى

٥- كان الفـاتح الرومانى يعود مكـللاً بالغار، وهو نبات تُلوى فـروعه فى الإكليل، ولكن فـروع قرنى الغزال ترمز للديوث.

١٢- الملاحظ أن جاك يتعمد التورية فى التعبير عن ترديد لحن قرار الأغنية من جانب الحاضرين، فالقرار أى المقطع الذى يتكرر كل فقرة يسمى (burden) وهى كلمة تعنى أيضًا الثقل أو العبء، ولكنه لا يقول إن علينا 'ترديد' أو 'إنشاد' القرار بل يستخدم الفعل (bear) الذى يفيد الترديد كمعنى ثان، ويفيد التحمل مـعنى أولاً، ومن المحال إخراج معنى العبارة المقصود والاحتفـاظ بالتورية فضحيت بالمعنى الأخير.

الفصل الرابع - المشهد الثالث

٤- ''غلبه النعاس'': تسخر سيليا من موقف أورلاندو فى حبه لروزالند.

١٣- ''الصبر'' : يعامل معاملة المؤنث فى الإنجليزية والمذكر فى العربية.

١٤- ''يتبختر تيهًا'' الأصل (play the swaggerer) بعد أن امتدحت روزالند الصبر فى ١/ ٣/ ٧٥ تعود لتصوره فى دور المتباهى المتفاخر.

١٧- ''العنقاء'' طائر خرافى كان يقال إنه أو إنها تعيش فى بلاد العرب خمسة قرون أو ستة ثم تحرق نفسها ثم تعيد خلق ذاتها من الرماد. ونحن فى العربية نقول بأنها من المستحيلات: (فعلمت أن المستحيل ثلاثة / الغول والعنقاء والخل الوفى).

١٧- ''رحماك إلهى'' فى ('Od's my will) أى فلتتلطف مشيئتك بى يا رب!

١٨- ''الأرنب'' (hare) يذكر ويؤنث.

٢٢- ''اطلع من دول انت مغفل!'' لا مناص من العامية لنقل ' نغمة' روزالند! ولم أستطع أن أقول ''أنت تخادعنى فاعترف الآن'' بسبب قولها ''أنت مغفل'' على الفور، فالتعبير العامى يدل على المكر الساذج الذى قد نراه عند المغفلين أو غير المثقفين.

٢٤- ''الجلد المدبوغ'' أى لونها بنى وخشنة، وهو ما تصفه بأنه حال ربة المنزل فى ٢٧ أدناه.

٢٥- ''صفراء تميل إلى الحمرة'' (free stone-coloured) وهو لون يتناقض مع لون يد روزالند البيضاء (٣/ ٢/ ٣٧٨-٣٧٩).

٦٣- الحِمَامُ هو الموت. ولم ألجأ إلى اللفظ غير الشائع إلا للقافية.

٦٩- ''ثعبان أليف'' (tame snake) كان السراة يحتفظون فى منازلهم فى ذلك العصر بثعابين صغيرة غير سامة يتلهون بإطعامها واللعب بها فى أقفاصها الزجاجية، والصورة مهمة لأن روزالند تشبه الواله المتدله فى الغرام بحيوان فقد أهم خصيصة لجنسه. وفى الصورة يتبدى حكم روزالند على الحب الرومانسى الذى يسلب الرجل خصيصة الذكر.

٧٤- الإرشادات المسرحية: يقول النقاد إن الجمهور لا يستطيع التعرف على أوليفر، إذ اختفى منذ مطلع المسرحية ولم يظهر بعد ١/ ١، ولذلك فالجمهور يعرف ' هويته' الجديدة فى نفس الوقت مع روزالند وسيليا. والهوية الجديدة تتيح اختيارات كثيرة للمُخرج: هل يجعله ''أشعث أغبر'' كما يصف نفسه فى السطر (١٠٥) أدناه أم يجعله يرتدى ''ملبسًا جديدًا'' (١٤٢) أدناه؟ وتضيف مارشال، التى أعتمد على كتابها (٢٠٠٤) فى كثير من الحواشى، إن قارئ النص يرى أسماء الشخصيات مطبوعة ويستطيع أن يعرف هوية المتحدث، على عكس المُشاهد. وهذه قضية مهمة، فالفتاتان لا تعرفان هوية أوليفر إلا بعد السطر ١٣١، وهنا يلتقى طرفا الثنائيتين اللتين ذكرتهما فى قسم 'البناء' فى المقدمة.

٨٦- ''ويكتسى ملامح الأخت الجميلة'' الأصل هو:

(and bestows himself / Like a prime sister)

المقصود بالصفة اكتمال النضج ومن ثم الجمال، ويفسرها بعض الشراح بأنها تعنى بلوغ سن الزواج، ولكن الآخرين الذين أخذت بتفسيرهم يقولون إن النضج يعنى استواء الملامح واستقرارها بعد التحول فى المراهقة، وهو ما يفيد الجمال. والملاحظ أن ملامح روزالند دائمًا ما تدفع الناظرين إلى رؤية الأنثى تحت قناع الذكر، وهو ما يفسر كلمة 'أخت' الواردة فى جميع الطبعات الحديثة، وإن كان بعض المحررين القدماء قد حولوها إلى (forester) إما خطأ فى قراءتها أو عمدًا، فابن الغاب 'أسلم' ولكنه لا يتفق مع النضج أو الجمال.

٨٩- ينتهز بعض المخرجين فرصة تطوع سيليا بالإجابة وزعمها امتلاك الكوخ (وهو صحيح) فى التلميح بتبادل نظرات إعجاب بينها وبين أوليفر (مارشال).

٩٨- ''بعد مرور الساعة'' انظر ''ساعتين'' فى ٤/ ١/ ١٦٥.

١٠٠- ''شهد الحب وصابه'' حافظت على صورة المذاق هنا. فى الأصل (sweet and bitter) وشوقى يقول (جنيت بروضها وردًا وشوكًا/ وذُقْت بكاسها شُهْدًا وصَابًا). والطباق إذن مألوف.

١٢٧- ''رابطة الأخوة'' فى الأصل (kindness) أى الانتماء للنوع نفسه وللأسرة نفسها، وأما المعنى الآخر - أى الرأفة والإشفاق - فمضمر وحسب، وهو مضمر كذلك فى الأخوة. ويؤكد هذا ما يأتى فى السطر التالى أى ''طبع الخير'' (nature) وقد سبق لى أن بينت فى حواش على ترجمات سابقة كيف تتلون هذه الكلمة الأخيرة عند شيكسبير بلون السياق، فتكتسب دلالات تزيد عن القالب التى وضعناها فيه بالعربية أى ''الطبيعة'' ، ولن أخوض فى هذا من جديد. ويتداخل معنى الطبع مع معنى الإشفاق (kind) عند استخدام أفعل التفضيل، ففى السطر ١٣٨ ترد عبارة

(tears... had most kindly bathed)

رأيت أن المعنى هو أننا ''غسلنا بالدموع من بنات الفطرة الرحيمة'' فالفطرة تشير إلى الطبع والرحمة إلى الإشفاق، والمعروف أن العربية ليست فيها أبنية خاصة بالحال أو الظرف أو الصفة، فكلها أسماء ولا يحدد وصفها بهذا أو ذاك إلا عملها أو وظيفتها ولذلك حولت الحال إلى اسم وأضفته إلى اسم آخر، كما يفعل كل مترجم.

١٥٨- يزل لسان سيليا فى غمرة قلقها على روزالند فتناديها يا ابن العم (أو يا بنت العم)! وكان الدكتور جونسون أول من أدرك ذلك ونبه إلى زلة اللسان ودلالتها.

١٥٩-١٦١ يتحول الثلاثة فى هذه السطور من النظم إلى النثر، فترجمتها بنظم 'حر' تختلط فيه إيقاعات الكلام حتى يشبه النثر. أما النثر الصريح فلا يبدأ إلا فى السطر ١٦٤.

١٧٥- صوت روزالند الحقيقى يُسمع تحت قناع التنكر.

١٧٦-١٧٧ هذه آخر كلمات تنطق بها سيليا فى المسرحية.

١٧٨- تقول تيفانى ستيرن (Stern) فى كتابها عن تطور الإخراج المسرحى عمليًّا إن التحول من النثر إلى النظم قد يكون دليلاً على اكتساب أوليفر صفة العاشق: "فالتحول المفاجئ من النثر إلى النظم فى دور الممثل يمكن أن يكشف عن اللحظة التى يفترض فيها وقوعه فى الحب" (**البروفات المسرحية من شيكسبير إلى شريدان**، أوكسفورد، ٢٠٠٠) ص ١١.

الفصل الخامس - المشهد الأول

هذا المشهد محذوف من مخطوط 'دواى' (فى فرنسا) وربما كان يحذف على المسرح أيضًا فى العصور السابقة عند تقديم المسرحية فى البلاط أو فى عروض خاصة، مثل مشهد وليم الآخر فى **زوجتان مرحتان من وندسور** (انظر مقدمة ملكيورى لطبعة آردن ص ٣٢).

١- المهرج يحاول أن يُطَمْئِنَ أودرى أن فى الوقت متسعًا لعقد قرانهما، وهو يواجه هنا أنثى فظة تتناقض كل التناقض مع إناث المسرحية.

٣- "الرجل العجوز" تقصد چاك.

١١- "مهرج ريفى" يؤكد تتشستون لنفسه أنه يختلف كل الاختلاف عن المهرجين الريفيين الذين يتسمون فعلاً (عنده) بالبلاهة، وهو ما يحاول أن يثبته فى حواره التالى معه.

١٧- "أيها الصديق الأكرم" نبرة السخرية تعنى أنه يقصد عكس المعنى.

٢٣- "ولدت فى الغابة هنا؟" الآن أصبحت الغابة غابة آردن الإنجليزية فى وَرِكْشِيرْ.

٣٠- كان القول المأثور المشار إليه مثلاً سائرًا.

٣١- "الفيلسوف الوثنى" لم يستطع تحديد هويته أحد، والقول نموذج 'للصور المزقة' التى تتخذها تأملات المهرج.

٤١- ''من الأساليب البلاغية'' يقصد الإطناب (amplification).

٤٣- يزعم تتشستون أن لفظ (*ipse*) اللاتينى يعنى 'هو' ، ولكن الشراح يبينون أن كتاب النحو اللاتينى الذى وضعه لِيلِى (Lily) وكان شائعًا آنذاك يقول إن ذلك الضمير المنفصل قد يشير إلى المتكلم (أنا) أو المخاطب (أنت) أو الغائب (هو). ونحن نستخدم اليوم هذا اللفظ فى الإنجليزية الجارية بمعنى 'النفس' للتوكيد، وخصوصًا فى التراكيب الشائعة (*ipse dixit*) أى قال هذا بنفسه (بالعامية 'بعضمة لسانه') وفى التعبير الأكثر شيوعًا (*ipso facto*) أى لهذه الحقيقة نفسها، و(*ipso Jure*) أى بنص القانون نفسه. ومن كان بين الجمهور مثقفًا فسوف يتذوق الفكاهة ومن لم يكن سوف تفوت عليه. وحاولت أن أنقلها إلى العربية فلم أجد مقابلاً جاهزًا وقلت فى نفسى فلنكن من بين من لا يعرفون اللاتينية وتفوتهم الفكاهة.

٤٦-٥٦ كلام تتشستون هنا يقصد إلى تبيان تفوقه على الريفى غير المتعلم، استنادًا إلى أن مهرج القصر الملكى ذو مكانة رفيعة يثبتها بما يظن أنها كلمات ' رفيعة' . ويقول الشراح إنه كان يؤدى هذه الفقرة مصحوبة بحركات مسرحية تؤكد كل معنى، الأمر الذى تعلو معه نبرة السخرية (مارشال).

الفصل الخامس - المشهد الثانى

١- ' تحبها' : تتكرر الكلمة مرتين فى هذا السطر، يستخدم أورلاندو فى المرة الأولى الفعل (like) والثانية (love) وهما درجتان وحسب لا نوعان من الحب، فأما الدرجة الأولى فهو أن يروق شخص فى عين شخص فيميل هذا إليه ويطلبه، وأما فى الثانية فيقرر الارتباط به (عادة بالزواج والآن فى الخارج دون زواج). وقد شرحت معنى الزواج المضمر فى الكلمة الثانية بين الرجل والمرأة (ولم يعد هذا شرطًا فى الغرب اليوم) فى كتابى **الترجمة الأدبية** ١٩٩٧، ولما كانتا درجتين فمن الطبيعى أن تؤدى الدرجة الأولى إلى الثانية، وأما (fancy) فهو الهوى والهاوى هو ' الغاوى' ، وفى الكلمة كثير من الأوهام والشطحات فى شيكسبير وغيره، ولذلك فعندما يعنى الشاعر بها الحب تنصرف الدلالة إلى ما يصاحب الهوى من وهم، والصور المؤكدة لذلك مبثوثة فى ثنايا شعره المسرحى. والمقصود بضمير الغائب هو 'إليانا' (أى سيليا المتنكرة)،

١٧- ''يا أخى'' أى زوج أختى (brother - in - law)

١٨- ''يا أختى'' أى يا أخت زوجتى (sister - in - law)

٢٠- لاحظ إصرار روزالند على التفكه على الرغم من جرح حبيبها الذى لا يدعو للهزل.

٢٤- بعد أن أجاب أورلاندو إجابة ' واقعية' فى السطر ٢١، بدأ يستجيب للهزل من جانب ' صديقه' جانيميد ويتخذ نبرات العشاق الرومانسين.

٣٠- تشبه روزالند الحب المتبادل بين أوليفر وبنت عمها بصورة مفاجئة بأنه يشبه النصر السريع الذى يروى عن غزوات قيصر ويسجله القول المأثور عنه ''أتيتُ أبصرتُ انتصرتُ'' ، وتصف ذلك القول بأنه تفاخر كتفاخر ثراسو (Thraso) وهو شخصية فكاهية لجندي متباه يصوره تيرينس (Terence) فى كوميدياته. وأما دلالة ذلك القول المأثور وهو (*veni, vidi, vici*) فهو أنه مثال لصيغة بلاغية تفتقر إلى الروابط (كحرف العطف) ويسمى فى علوم البلاغة (*asyndeton*) ويقول بعض الشراح إن هذا المثال يشير إلى ضرورة إقامة رابط بين الحبيبين بالزواج، وإن كنت أشك فى أن مُشاهد المسرحية أو قارئها سوف يتنبه إلى هذا، فذلك من حذلقة المطلعين على علوم البلاغة ولا علاقة له بواقع النص على المسرح.

٣٠-٣٦ التدرج هنا فى عرض القصة بصيغة واحدة متكررة هى ''ما إن. . . حتى'' يسمى فى علوم البلاغة 'التدرج' (gradation) والأمثلة عليه كثيرة توردها طبعة أوكسفورد (١٩٩٣) حيث يقول بريسندن إن تدرج العاطفة يتجسد فى تدرج اللغة.

٣٦-٣٨ ''بَنَيَا دَرَجًا مِنْ سُلَّمَتَيْن. . . إلى الزواج'' أى تطور الحب من الدرجة الأولى (like) إلى الحب من الدرجة الثانية (love).

٤٩- ''على الوهم'' إن كان أورلاندو يظن أن 'جانيميد' شخص حقيقى فلابد أن تكون نبرته جادة، كما هو الحال فى معظم عروض المسرحية، وأما إن كان يعرف سرًّا أن 'جانيميد' شخصية وهمية وقناع تلبسه روزالند، فله أن يلتفت إلى الجمهور ويقول ما يقول بلهجة 'ذات مغزى' وإن لم تكن ضاحكة (مارشال).

٥٦- ''إن أحببت'' تقول دوسنبير إن فى هذا التعبير تذكيرًا بعنوان المسرحية وموضوعها الرئيسى.

٦٠- ''من حزب الشيطان'' المقصود أن الساحر المذكور يستخدم ما أحل الله من العلم لا ما حرمه وهو السحر الأسود، أو ما نسميه 'السفلى' فى مصر، وهو الذى يعتمد على قوة الشياطين.

٦٥- ''بصورتها البشرية الحقيقية'' أى بحالتها التى خلقها الله عليها لا باعتبارها عفريتًا أو جنية ''استحضرتها بالسحر وألبستها صورة بشرية'' فذلك فيه خطر أى خطر (من شرح الدكتور جونسون). وكان المعتقد، كما يضيف المحدثون أن الشيطان يمكنه أن يتقمص جسدًا بشريًّا حتى يخدع ضحاياه، وفى هذا تكمن ما تشير إليه روزالند من 'الأخطار' .

٦٧- "أقسم بحياتى" هذا أغلظ أيمان روزالند.

٨٠-١٠١ هذه السطور ذات نسق يقوم على التكرار كالترانيم الدينية ويقوم على ثلاث صيغ بلاغية (أسلوبية) راعيتُها بدقة فى الترجـمة، أولها (*parison*) أى تكرار الألفاظ المتجاورة "حالى مع" (٨٢-٨٤، ٨٧-٨٨) وثانيها (*anaphora*) أى تكرار كلمة بعينها فى أول العبارة "من. . . من. . . ومن" (٩١-٩٢) ومثل "فكله. . وكله" (٩٣-٩٤) وثالثـها (*isocolon*) تكرار عـبارات ذوات أطوال واحـدة "وهكذا حالى مع" (٩٥-٩٨) وأخيرًا مثل تكرار "فلماذا لومك لى فى حبى لك" (٩٩-١٠١) من دراسة بريان ڤيكرز (Vickers) بعنوان "استخدام شيكسـبير للبلاغة" المنشورة فى كتاب بعنوان رفيق جديد إلى الدراسات الشيكسبيرية، من تحرير كينيث ميور (Muir) وس. شوينبوم (Schoenbaum) كيمبريدج، ١٩٧١ (ص ٨٣-٩٨) - والإحالة هنا من صفحة ٨٧.

٩٠-٩٤ يقدم سيلڤيوس فى هذه الأبيات الخمسة خلاصة مـفهوم الحب الرومانسى وفق تقـاليد پترارك ودانتى، باعتباره التفانى فى الإخلاص للحبيـب وعبادته، كأنما ليقدم الكفة المقابلة للتظاهر والتنكر الذى يعتبر فى "المراجعات الأدبية والاجتماعية" للتقاليد الرعوية (حسبما يسميها إمپسون) كذبًا أو خداعًا. وقـد ذكرنى موقف إمپـسون بما ذكره وردزورث فى قصـيدته المقدمة وهى سيرته الذاتية الطويلة عن 'جانيميد' وفيبى، إذ كان فى الصورة الأولى للقصيدة (١٨٠٥) يدين 'الكذب' بسبب صورة 'جانيميد' الزائفة ثم استدرك ذلك فى الصورة المنقحـة والمنشورة عام ١٨٥٠ فقال إنه يقصد صفاء الماضى 'قبل التنكر' حين بادر الشعراء بصدق:

فَجَنَوْا أَفضَلَ ثَمَرِ السَّاعَاتِ المُخْتَلَسَةِ مِنْ عُمْرِ الزَّمَنِ
مِنْ قَبْلِ تَنَهُّدِ فِيبى بالحُبِّ لِصُورَةِ جَانِيميدَ الزَّائِفَةِ!

(١٨٥٠- الكتاب الثامن ١٤٠-١٤١)

وأورد الأصل هنا لطرافته:

(They)
Culled the best fruits of Time's unaccounted hours,
Ere Pheebe sighed for the false Ganymede;

٩٤- " امتحان" (trial) وهو من ثيمات المسـرحية الأساسية، فكل محب ممتـحن وينجح آخر الأمر فى الاختبار، وإن كان ذلك يدور على المستوى النفسى لا المادى.

١٠٥- "عواء الذئاب عند اكتمال البدر في أيرلندا" كان من الحكايات الشعبية أن الذئاب تعوى (وفى رواية أخرى: الكلاب تنبح) عند اكتمال البدر. ولودج يقول فى قصته فى هذا الموضع إن ذلك يحدث في سوريا. ويقول چون دوڤر ويلسون إن استبدال أيرلندا بسوريا قد يكون بسبب 'الحملة الأيرلندية' عام ١٥٩٩ (طبعة كيمبريدج ١٩٢٦، مقتطف فى آردن ٢٠٠٦). وتروى دوسنبير أن سبنسر كان يتصور أن بعض الرجال يتحولون إلى ذئاب فى كل عام وأن الناس كانت تتوجه بالتكريم للبدر حتى لا يواجهوا هذا المصير. وقد اعتمدت فى تفسير اكتمال البدر على مراجع غير شيكسبيرية مما أشار إليه النقاد.

١١١-١١٢ تقول دوسنبير إن تتابع "يرضى... يسر... يرضى" يوحى بعنوان المسرحية، أى يأتى "كما تحب" ، إذ إنك قد لا ترضى، فى الواقع، عما يسرك. وهذه الفروق الدقيقة لا تزيد عن الحذلقة فى الواقع العملى على خشبة المسرح، إذ إننا قد نفرق بين الرضى والسرور فى دراسة علمية، ولكن الأهمية الدرامية هى أنها سوف تأتى للجميع بالرضى وبالسرور جميعًا!

١١٥- حاولت هنا وفى كل مرة أتى تعبير (no woman) أن أحافظ على هذا البناء بالعربية حتى يفهم منها أن حبها كما تقول "ليس لامرأة" (بل لرجل!).

الفصل الخامس - المشهد الثالث

أغنية "حكاية عن عاشق مع التى يهواها" وضع موسيقاها روبرت مورلى (Morley) وطبعها فى كتاب عنوانه **الكتاب الأول للأغانى** عام ١٦٠٠، وهى النوتة الموسيقية الوحيدة التى كتب لها البقاء من بين شتى موسيقات (ألحان) أغانى شيكسبير كلها. وأما فى قصة روزالند التى كتبها توماس لودج، فإننا نجد أغنية أخرى مطلعها "ريفية جميلة تفيض بالمرح/ غنوا لهذه الريفية الجميلة" ويغنيها فى تلك القصة الراعى العجوز كوريدون فى حفل زفاف روزالند. وأما الأغنية الشيكسبيرية فيقول عنها تشودورى (Chaudhuri)

> إنها أغنية تنتمى للقصر الملكى مثلما تنتمى للريف فى آن واحد، فهى تُغَنَّى فى القصر على أنغام العود، وتغنَّى فى الغابة بالأسلوب الذى كان تغنَّى به الأغانى آنذاك، أى بالأسلوب الذى كانت تغنَّى به الأغانى فى حضرة الملكة إليزابيث، فى إطار العروض المسرحية التى كانت تشهدها أثناء رحلاتها فى أرجاء انجلترا (ص ٧٦-٧٧).

الأدب الرعوى لعصر النهضة وصوره المطورة فى انجلترا، ١٩٨٩، (ص ٧٦-٧٧)

ويعود تشودورى فى صـفحة ١٣٧ إلى هذه الأغنية ليـؤكد أن كاتبها يتـغنى بلسان ابن المدينة الذى يتخيل مباهج حياة الريف، وهو ما ذكرته فى المقدمة مستشهدًا بآراء وليم إمپسون فى لغة الشعر الرعوى.

٢- "دخول دنيا" : هذا هو التعبير العامى الذى كـان يستخدم للكناية عن الزواج، فأتيت به بعد المعنى العام تأكيدًا لمذاق التعبير العامى عند الريفية أودرى. والأصل (to be a woman of the world) يشبه قول المهرج فى العبرة بالخاتمة (go to the world) (١/ ٣/ ١٨) وأصل التعبيـر كما أشرحه فى تعليقى المصاحب لترجمتى لتلك المسـرحية هو نبذ حياة الرهبنة التى تحرم الزواج و"دخول دنيا الناس" .

٥- الإرشادات المسرحية: (يدخل غلامان) ترى بعض الناقدات النسويات إن وجود هذين فى معية الدوق الأكبر قـد يُفهم منه وجود ميول مثليـة لديه، وهو رأى سخيف، فإن وجود المغنين الصـبيان الذين كانوا يغنون أغانى النساء فى قصور الملوك كان شائعًا.

١٧- السطر الثـانى من هذه الفقـرة وكل فقـرة يتكون من كلمات لا مـعنى لها كـانت تكتب بديلاً عن الموسيقى أو حركات الرقص، فأتيت بمعناه العام المضمر فى الأغنية، إذ إن الهدف من الأغنية إظهار فرحة الحـياة بشعر موزون مـقفى يدرك السامع اختلافـه وإيقاعه فور الاستـماع إليه، والدور الذى يلعبه الإيقاع هنا لا يقل أهمـية عن دلالات الألفاظ المحددة. وذلك ما راعيته فى التـرجمة العربية الموجهة للأذن العربية.

١٩- "وقت كل خطبة" فى الأصل (ring-time) أى وقت تبـادل خاتمى الخطبـة (الدبل) ويقول أحـد الشراح إن فى كـلمة (ring) دلالة بعيـدة، وربما تكون مقـصودة، أى رنين الأجـراس أو نواقيس الكنيسة، ولكنه معنى يفتعله الشارح افتعالاً، فليس فى اللغة الإنجليزية قديمها وحديثها ما يبرره.

٣٤- "إذن عليك بانتهاز اللحظة الحاضرة" الأصل (And therefore take the present time)

يفيد ثيمـة اقتناص الحاضر (*carpe diem*) وهو ما نجد له صـدى فى قول المهرج فى الليلة الثانية عشرة "بل حاضر السرور حاضر الجذل/ وكـيف يطمئن المرء للمستقبل" (٢/ ٣/ ٤٩- ٥٠) ونظيره فى رباعيات الخيام (من ترجمة أحمد رامى) "غدٌ بظهر الغيب واليـوم لى/ وقد يخيب الظن فى المقبل" - وهذه الثيمة من الثيمات الأساسية فى الشعر الرعوى.

٤٣- "حافظنا عـلى زمن الإيقاع" أى راعيـنا اتفاق الإيقـاع مع كل قسم زمنى (مـازورة) للّحن، وفى الأصل (kept time)

٤٥- يلتقط المهرج فكرة الزمن ليعنى 'الوقت' قائلاً إنه 'أضاع وقته' بالاستماع إلى هذه الأغنية.

٤٥- "حفظكما الله" : انظر الحاشية على ٣/ ٢/ ٢٥٠ أعلاه.

الفصل الخامس - المشهد الرابع

٥- "التصديق علـى العقد" أى تأكيـد صحـة اتفاقنا أو التـثبت مما تعـاهدنا عليه. والمصطلح مـن لغة التجارة.

٩- لاحظ أن روزالند تقـول "حين أجئ بهـا" (when I bring her) لا "إذا جـئت بهـا"، ولاحظ استخدام "لو" فى الأقوال التالية، وسبق أن أشرت إلى من كتب دراسة كاملة عن استخدام "لو" فى المسرحية (المقدمة)

١٨- "أن أسوى" فكرة التسوية من 'حسابات' التجار.

٣٤- "حلقات" (circles) تقول دوسنبير إن الكلمة تقدم 'المفتاح' لجو الغابة، فعندنا حلقة الجمهور فى المسرح (وكان الجمـهور فى عصر شيكسبـير يحيط بخشبة المسرح من ثلاث جـهات) وعندنا إيحاء بالحلقة التى ينشئها السـاحر لممارسة سحره (٢/ ٥/ ٥٢) أو لاستحضار الأرواح (الإبيلوج ١١) وهى صورة تقول إنها تشجع مهاجمى فن المسرح على اتهامه بأنه شكل من أشكال السحر الأسود.

٣٥- "السفينة" المقصود سفينة نوح عليه السلام، والصـورة تدل على مدى اختزال چاك للزواج فى العلاقة الجسدية ما دام يشبـه المتزوجين من البشر بالحيوان، وهو بهذا يؤكد تماثل مـوقفه (مع اختلاف واضح) مع موقف المهرج، مما أفسره أنا بالتكامل بينهما فى الثنائية البنائية التى أشرت إليها فى المقدمة.

٣٩- السطر يقرأ منثورًا أو منظومًا، وإن كان منظومًا دل على أن تتشسـتون أصبح عاشقًا، كما ذكر أحد النقاد فى سياق آخر عن التحول إلى النظم (وأشرت إلى ذلك فى موضعه).

٤٥- "دفعت بثلاثة خيـاطين إلى حافة الإفلاس" المقصود أنه كان يطلب 'تفصيل' حلل باذخة وباهظة التكاليف ثم لا يسدد ثمنها.

٥٠- "الدرجة السابعة" الأصل (seventh cause) والاسم هنا، الذى عادة ما يعنى 'القضية' يستخدم هنا بالمعنى القانونى، إذ كان رجـال القانون آنذاك يقسمون الجـرائم إلى درجات تتزايد شدة (وإثمًا) فـتبدأ بالمخالفـة الطفيفة وتنتـهى بالجناية، وكان من يصل إلى هذه المرحلة فى إحدى المنازعـات أى يجد أنه سوف يواجه تهمة ارتكاب مثل هذه الجناية يتردد ويحجم. وهذا ما يفسره المهرج فيما بعد.

٥٥-٥٦ ''أقسم ثم أحنث..'' عند الزواج، فى نظر المهرج، يقسم الزوج على الإخلاص، ثم تفرض مشاعره المتقلبة فيما بعد عليه الحنث بيمينه.

٥٦-٥٧ ''فقيرة يا سيدى، قبيحة يا سيدى، لكنها ما أمتلك'' يقول هاتاواى إن فى هذا إشارة مضمرة إلى المثل السائر ''لا أفضل فى عين الإنسان مما يمتلكه''، ولكن عبارة شيكسبير أصبحت جزءاً من مصطلح الإنجليزية الشائع ولو بعد ضغطها (أو سوء اقتطافها) حتى أصبحت ''متواضعة لكن ملكى'' (بالعامية 'على قد الحال لكن ملكى').

٦٠- ''كاللؤلؤة التى تسكن قوقعة قبيحة'' نموذج للتعبير الذى يشبه الحكم المأثورة. وهو ما يدفع الدوق إلى القول بأن المهرج''بليغ العبارة'' فى (٦٤).

٦٥- ''السهم العشوائى للحمقى'' المثل السائر الذى لايزال جاريًا بيننا هو:

(A fool's bolt is soon shot)

ومعناه الدقيق أن الأحمق لا يتروى بل يتسرع بإطلاق السهم وإن لم يصب المرمى، فإن أصابه فرب رمية من غير رام، وبهذا يتبرأ المهرج باعتباره أحمق من قصد الإصابة، ويضرب الشراح أمثلة من شعر كتاب معاصرين.

٦٥- ''العلل اللذيذة'' (dulcet diseases) يقصد مغبة اللذائذ (رب لذة تعقبها ندامة). ويقول بعض الشراح إن التعبير قد يعنى ما يعنيه الشاعر بن جونسون (Jonson) بتعبير مشابه يعنى ''ما يراه المعتل لذيذًا'' ولكن المعنى الأول أدق.

٦٩- تقول دوسنبير إن المهرج ربما كان يشير من طرف خفى هنا إلى السير وولتر رالى، وما اتهم به بالكذب، وتتوسع فى ذلك دون سند من النص.

٧٠- التفكه بأشكال قص اللحية كان شائعًا فى بلاط الملكة إليزابيث.

٨٦- ''قسنا طول سيفينا وافترقنا'' : كان المفترض قبل كل مبارزة التأكد من تطابق طول السيفين، والمعنى أنهما اقتصرا على الخطوة الأولى للمبارزة من دون الاشتباك.

٨٧- ''ترتيب درجات الكذب'' : يستخدم چاك هنا كلمة (degrees) فى وصف الدرجات التى أشار إليها المهرج من قبل بكلمة (causes).

١٠٠- ''اقسما على الوداد'' (swore brothers) وهذا هو المعنى الدقيق.

١٠١- "حصانًا يختبئ خلفه" (stalking horse) أصبح هذا التعبير من مصطلح اللغة الإنجليزية، والمعنى أن الفارس قد يترجل ويزحف خلف جواده كي يخدع الطريدة أى الفريسة بمظهر الحصان الذى خلا من راكبه حتى يستطيع الاقتراب منها إلى المسافة التى تضمن إصابتها بالسهم من قوسه أو بالحربة فى يده. وهكذا يفعل المهرج متخذًا التهريج أى رنة الهزل، أو حتى الغباء، ستارًا يختبئ خلفه عند إطلاق سهم نقده الجارح.

١٠٥- **الإرشادات المسرحية**: يقدم شيكسبير هنا صورة رب الزواج الأسطورى هايمن (Hymen) فى عرض مشهد الزفاف على المسرح، والمشهد قريب من **الماصك** الذى شرحته فى مقدمات سابقة لترجمات شيكسبير، وأقرب مصادر صورة هايمن الكلاسيكية قصيدة **مسخ الكائنات** للشاعر الرومانى أوفيد، الذى يلبس هايمن أردية صفراء ويجعله يطير فى الهواء.

١٠٦-١٠٧ يجمع النقاد على أن انتصار مرح الشباب على الكآبة والحزن كان من أسس الكوميديا (انظر المقدمة) والملاحظ هنا أن المرح يكتسب المكانة الروحية للهبة الربانية، خصوصًا لأن هايمن يُرجع السبب إلى الرفاء (بكسر الراء وتشديدها) أى التوافق والانسجام، أو التناغم الذى تشهد عليه موسيقى الأفلاك فى السماء.

١٠٨- "يصبح القلبان قلبًا" (atone together) الكلمة المستخدمة فعلاً هنا مشتقة أو مبنية من كلمتين هما (at one) وكان چورچ تشابمان (Chapman) الشاعر والكاتب المسرحى ومترجم هوميروس والمعاصر لشيكسبير (١٥٥٩-١٦٣٤) يكتبها بتضعيف حرف التاء ليميز بينها وبين الفعل (atone) بمعنى يُكَفِّر (عن سيئة) ويشرحها صراحة قائلاً إنها تعنى جعل "اثنين فى واحد" (two in one). ولكن الشراح يقولون إن الفعل المنحوت من الكلمتين يتضمن أيضًا إزالة "شوائب الاختلاف" أى تصفية الخلافات أو الاختلافات، وهو المعنى الذى تلح عليه دوسنبير فى طبعة آردن (٢٠٠٦) ص ٣٣٨، ولهذا أضفت صفة الصفاء إلى صورة توحيد القلبين.

١١٣- "يضم فى حشاه قلبها" الأصل (whose heart within his bosom is)

وكلمة (bosom) التى تعنى الصدر أو الحضن تعنى هنا القلب أو مقر المشاعر، وهو ما يقابل الحشا أو الأحشاء فى الشعر العربى:

لا تَعْذِلِ الْمُشْتَاقَ فِى أَشْوَاقِهِ حتى تكونَ حَشَاكَ فى أَحْشَائِهِ

أى لا تلم المحب حتى تشعر بما يشعر به. والسياق الشعرى للنص الإنجليزى أوجب الكلمة العربية المقابلة.

١١٦ ، ١١٧ صيغة تكرار العبارة، وهى الصيغة البلاغية التى ذكرت أنها تسمى (isocolon)، تكسب لحظة التعرف على روزالند جلالاً ووقاراً.

١٢٣- يقول فرانسوا لاروك (Laroque) فى كتابه "عالم شيكسبير الاحتفالى" :

إن التنكر الذى قامت به روزالند يعتبر الجوهر الحقيقى لفن المحاكاة الخطر (dangerous mimetism) الذى يُبنى على أساسه الزمن الاحتفالى (festival-time). ولقد كان التنكر دائمًا مصدرًا للانحراف بالسلطة والخروج على الأعراف فى كل جَوٍّ احتفالى، وكان من اللازم إذن إقصاء هذا التنكر فى الختام الاحتفالى للمسرحية. ص ٢٣٤ (عن الترجمة الإنجليزية بقلم جانيت لويد Lloyd الصادرة عام ١٩٩٣)

وفى هذا تأييد لما قاله باختين وغيره عن التنكر، وسبقت مناقشته تفصيلاً فى المقدمة. وما أوردت هذه العبارات من هذا الكتاب المهم إلا لما فيها من مصطلح جديد.

١٣٠- "قلبان اجتمعا فى صدر" فى العبارة صدى للسطر ١١٣ أعلاه وانظر الحاشية.

١٣٩-"جونو" (Juno) كانت ربة الزواج. انظر الحاشية على ١/ ٣/ ٧٢ أعلاه.

١٤٧- "لن أرجع عما قلته" فى الأصل تعبير يجرى مجرى الأمثال وهو (I will not eat my word) ومازلنا نصادفه فى الإنجليزية الجارية.

١٤٨- "فى النفس هوى يمتزج بإخلاصك" الفعل المستخدم فى وصف المزج (combine) ما بين الإخلاص والهوى يوحى كما يقول الشراح بالمصطلح الكيميائى الذى يمتزج فيه عنصران فيتولد من المزيج مركب جديد يختلف فى خصائصه عن خصائص كل منهما على حدة (على عكس ما نعرفه من الخلط الفيزيائى، مثل خلط برادة الحديد بالرمل حيث يحتفظ فى الخليط كل منهما بخصائصه)، وتقول دوسنبير إن العنصرين هنا هما الإخلاص (faith) والهوى (fancy) ومزيجهما ينتج مركبًا جديدًا هو الحب (love) الذى تجسده عبارة "يشد فؤادى لفؤادك" .

١٧٤ ، ١٧٥ حافظت فى الترجمة على التلاعب اللفظى ما بين "ما هبط الآن علينا" (new-fallen) وبين "نهبط" (fall into) ففى العربية سعة تتيح ذلك.

١٧٤-١٧٦ لاحظ إصرار الدوق على القافية فى السطور الأربعة الأخيرة.

١٧٧- لم أستطع نقل التلاعب اللفظى هنا، أى استخدام (measure) بمعنيين مختلفين الأول هو ''كأس مفعمة بالأفراح'' (with measure heaped in joy) الذى يُماثل استخدام الكلمة فى مطلع **أنطونيو وكليوباترا** ''إن صبابة قائدنا الحمقاء ازدادت حتى/ طفح الكيل بها'':

(this dotage of our general's/ O'erflows the measure)

والثانى هو الرقص كقول المهرج فى السطرين ٤٣-٤٤ فى هذا المشهد نفسه ''لقد رقصت من قبل رقص القصور'' (I have trod a measure) والمعروف أن الكلمة تخصص نوعًا محددًا من الرقص الذى يليق بالقصر الملكى، وذاك ما أوضحته فى الترجمة، ولكننى على أية حال عجزت عن الإتيان بالتلاعب اللفظى (وإن لم يشر إليه الشراح لتفاهته).

١٨٢- ''التائبين العائدين'' ترجمت بكلمتين كلمة (convertites) أى الذين تحولوا عن غيهم فعادوا إلى حظيرة الدين، فالمعنى المركب يتطلب ذلك.

١٨٤-١٨٩ چاك يوجه حديثه للرجال فقط، على عكس هايمن، وهو يختتم حديثه بالنظم المقفى إعلانًا عن انتهاء دوره فى المسرحية.

١٨٨-١٨٩ ''رحلة حبك... أكثر من شهرين!'' فكاهة أخيرة من چاك، مستمدة من خبرته بالرحلات.

١٩٦- **الإرشادات المسرحية:** كانت المسرحيات الإليزابيثية تنتهى برقصات وموسيقى بهيجة.

الإبيلوج

٢- ''عدم لياقته'' لأن البرولوج يلقيه رجل، وآداب السلوك تقتضى تقديم النساء على الرجال.

٣-٤ ''الخمر الممتازة لا تحتاج إلى رمز اللبلاب على الدَّن'' كان صنَّاع الخمور يضعون صورة غصن من لبلاب على دَنِّ الخمر المعتقة أى النبيذ الجيد، ويقال إن شجرة اللبلاب كانت الشجرة المفضلة لرب الخمر باخوس (Bacchus)، ومن ثم وضع المثل الذى يقول إن امتيار الشىء لا يحتاج إلى دعاية أو رموز 'تدعو له' ، والدلالة الثقافية اندثرت، وهكذا فقد يقول قائل إن المهم تقديم المعنى المقصود وحسب، وقد يكون هذا صحيحًا فى حالة 'المجاز الميت' أى الاستعارات التى أصبحت جزءًا من اللغة ولا تُقرأ باعتبارها استعارات، ولكنه ليس صحيحًا فى حالة المثل الذى يتضمن مفردات حسية أى عناصر ' حية' ، فشتان بين قولك (speaks for itself) وبين قولك إنها لا تحتاج إلى 'غصن لبلاب' ، فالصورة هنا مستمدة من الغابة التى لاتزال فيها، واقترانها بالخمر الجيدة أى المعتقة تربط المسرحية بالتراث'العريق' أو ما يسميه الدوق تراث/ تقاليد الأسلاف، وقد طلب الدوق منذ قليل أن تفعم الكأس بالفرح! (١٧٧) ولهذا قررت المجازفة بنقل الصورة الثقافية لا فى عناصرها من دلالات، خصوصًا لأن الإبيلوج يطور هذه الدلالات ويؤكدها فى عبارته: ''لكن اللبلاب الممتاز يصورٌ فوق دنان الخمر الممتازة!'' (٦) أى إنه يُحْيى المثل الذى كنا - لولا هذا - نعتبره مثلاً ميتًا أو 'جامدًا' لا يترجم. وانظر حلم ليلة صيف: ''هل تفضلون سماع الخاتمة من الإبيلوج؟'' ''انسوا الإبيلوج أرجوكم! إذ لا تحتاج هذه المسرحية إلى اعتذارات!'' (٥/ ١/ ٣٥٥-٣٥٧).

١٠- ''لم ألبس زى السائل'' يقول الشراح إن فى ذلك آخر استفزاز لمن كانوا يهاجمون الممثلين ويتهمونهم بأنهم 'مشردون' لأنهم ينتقلون لتقديم مسرحياتهم من مدينة إلى أخرى.

١٢- ''وأبدأ بالنسوة'' فى هذا تأكيد لوجود النساء بين جمهور المشاهدين.

١٣- ''ما يرضيها'' أى ما تحب. وتتكرر كلمة الرضى بمعناها المعتاد فى السطر ١٥، والنقاد يؤكدون أهمية الرضى كمثل أعلى لحياة الريف فى مقابل متع حياة المدينة وملاذها.

١٦-١٧ ''لو كنت امرأة فى الواقع... الأنفاس العطرة'' كان هذان السطران يحذفان بانتظام فى عصر عودة الملكية (أى منذ ١٦٦٠) بعد السماح للنساء بالقيام بالأدوار النسائية. والواقع أن تاريخ تقديم المسرحية على المسرح لا يذكر أن الإبيلوج قدم قط بعد العرض الأول للمسرحية وحسب. ومع ذلك فالنقاد النسويون يرون فى العبارة دلالات أساسية لمعنى المسرحية فى نظرهم. انظر المقدمة.

٢٢- ''منحنيًا لأحييهم'' كان الانحناء لتحية الجمهور معتادًا من بطل أو بطلة العرض. والملاحظ أن روزالند لاتزال تلبس فستان الزفاف أثناء إلقاء الإبيلوج، والنقاد يصرون على استنباط معانٍ غير منصوص عليها فى المتن من هذه التحية، متسائلين تراها تبتسم فى مكر لتذكيرهم بأنها غلام؟ أى لتذكيرهم بدور جانيميد. ولم أجد ما يبرر مجرد الخوض فى ذلك.

قائمة بالمراجع الأجنبية
المذكورة فى الكتاب

أولاً - طبعات المسرحية التى اهتدت الترجمة بشروح محرريها :

As You Like It, The Arden Shakespeare, ed. Juliet Dusinberre, 2006.

As You Like It, The Penguin Shakespeare, ed. H.J. Olives, Introduced by Katherine Duncan-Jones, 2005.

As You Like It, ed. Cynthia Marshall (Cambridge, 2004).

As You Like It, The New Cambridge Shakespeare, ed. Michael Hattaway, 2000.

As You Like It, New Folger Library Shakespeare, ed. Barbara Mowat and Paul Werstine, (New York, 1997).

As You Like It, ed. Alan Brissenden (Oxford, 1993).

As You Like It, ed. Richard Knowles, New Variorum edn. (New York, 1977).

As You Like It, The Arden Shakespeare, ed. Agnes Latham, 1975.

As You Like It, The Signet Classic Shakespeare, ed. Albert Gilman, (New York, 1963, edn. of 1998 also used).

ثانياً - الكتب والدراسات المشار إليها فى المقدمة والحواشى :

Adelman, Janet. "*Male Bonding in Shakespeare's Comedies*", in *Shakespeare's 'Rough Magic' : Renaissance Essays in Honour of C.L. Barber*, ed. Peter Eickson and Coppélia Kahn, pp. 73-103, esp. pp. 81-87.

Armstrong, Edward. *Shakespeare's Imagination*, 1963.

Bakhtin, Mikhail., *Rabelais and his World*, Trans. Hélène Iswolsky, 1984.

Bamber, Linda. *Comic Women, Tragic Men : A Study of Gender and Genre in Shakespeare*, Stanford, 1982.

Barber, C.L., *Shakespeare's Festive Comedy*, 1959.

Barnet, Sylvan, "*As You Like It* on Stage and Screen", The Signet Shakespeare edn. 1998, pp. 200-213.

Barnet, Sylvan. "Strange Events : Improbability in *As You Like It.*" *Shakespeare Studies 4*, (1969), pp. 119-131 (Reprinted in the *Casebook Series* ed. John Russell Brown, 1986).

Barton, Ann. "*As You Like It* and *Twelfth Night* : Shakespeare's Sense of an Ending", in *Shakespearean Comedy*, edited by Malcolm Bradbury and D.J. Palmer, pp. 160-180, 1972.

Beerbohm, Max. *Around Theatres*, New York : Alfred A. Knopf, Inc. 1930. (Excerpt on *As You Like It* reprinted in Signet edn. 1936, p. 186 et seq.).

Belsey, Catherine. "Disrupting Sexual Difference : Meaning and Gender in the Comedies", in *Alternative Shakespeares*, ed. John Drakakis, pp. 166-190, esp. pp. 180-185, 1985.

Berry, Edward I. "Rosalynde and Rosalind", *Shakespeare Quarterly* 31 (1980), pp. 42-52.

Berry, Edward. *Shakespeare and the Hunt*, Cambridge, 2001.

Bray, Alan. *Homosexuality in Renaissance England*, 1982.

Bredvold, L.I. "The naturalism of Donne in Relation to some Renaissance traditions", *Journal of English and Germanic Philology*, 22 (1923), 471-502.

Brown, Alice. *The Eighteenth Century Feminist Mind*, 1987.

Brown, John Russell, ed. *Shakespeare : Much Ado About Nothing* and *As You Like It*, a Selection of Critical Essays, Casebook Series, 1986.

Brown, Steve. "The Boyhood of Shakespeare's Heroine : Notes on Gender Ambiguity in the Sixteenth Century", *Studies in English Literature*, 30, 1990, 243-263.

Bullough, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 vols. (1957-1975).

Chamber, Sir Edmund. *The Elizabethan Stage*, 4 vols, Oxford, 1923.

Chambers, E.K. *William Shakespeare : A Study of Facts and Problems*, 4 vols, Oxford, 1930.

Chaudhuri, Sukanta. *Renaissance Pastoral and Its English Developments*, Oxford, 1989.

Coghill, Nevill. "The basis of Shakespearean Comedy", in *Essays and Studies* (English Association : John Murray, 1950).

Colie, Rosalie I., *Paradoxia Epidemica : The Renaissance Tradition of Paradox*, 1976.

Crunelle-Vanrigh, Anny. "'What a case am I in then", Hymen and Limen in *As You Like It*, Q-W-E-R-T-Y, 7, 1997, pp. 5-14.

Daley, A. Stuart. "Observations on the natural settings and flora of the Ardens of Lodge and Shakespeare", *English Language Notes*, 22-23, (1985), pp. 20-29.

Daley, A. Stuart. "The Dispraise of the Country in *As You Like It*", *Shakespeare Quarterly* 36, 1985 (300-314).

Dent, R.W. *Shakespeare's Proverbial Language : An Index*, Berkeley and Los Angeles, 1981.

DiGangi, Mario. "Queering the Shakespearean Family", *Shakespeare Quarterly* 47 (1996), pp. 269-290.

Dobson, Michael. *The Making of the National Poet*, 1992.

Dobson, R.B. & Taylor, J., *Rymes of Robyn Hood*, 1976.

Dusinberre, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*, 1975. 3rd. edn (2003).

Dusinberre, Juliet. "As *Who* liked it ?" *Shakespeare Survey*, 46, (1993) : 9-21.

Dusinberre, Juliet. "Pancakes and a date for *As You Like It*", *Shakespeare Quarterly*, 54 (2003), 371-405.

Dusinberre, Juliet. "Topical Forest : Kemp and Mar-text in Arden", in Ann Thompson and Gordon McMullan (eds), *In Arden : Editing Shakespeare. Essays in Honour of Richard Proudfoot* (2003), pp. 239-251.

Dutton & Howard. *A Companion to Shakespeare's Works* (4 volumes). Vol. 3, *The Comedies*, ed. Richard Dutton and Jean Howard (Oxford) 2003.

Dutton, Richard. *Licensing, Censorship and Authorship in Early Modern England : Buggeswords* (Basingstoke, England, 2000).

Elam, Keir. "As they did in the Golden World : Romantic rapture and semantic rupture in *As You Like It*", in Jonathan Hart (ed.) *Reading the Renaissance : Culture, Poetics, and Drama* (New York, 1996), 163-176.

Empson, William. *Some Versions of Pastoral*, 1966 (First edition, 1935).

Erickson, Peter. "Sexual Politics and Social Structure in *As You Like It*", in *Patriarchal Structures in Shakespeare's Drama*, (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1985), pp. 22-37.

Fraser, Russell. "Shakespeare's Book of Genesis", *Comparative Drama*, 25 (1991), pp. 121-128.

Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*, in *Civilization, Society and Religion*, ed. James Strachey, The Penguin Freud Library, 1985.

Frye, Northrop. *A Natural Perspective : The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, 1965.

Garber, Marjorie, "The Education of Orlando", in *Comedy from Shakespeare to Sheridan : Change and Continuity in the English and European Dramatic Tradition : Essays in Honour of Eugene M. Waith*, ed. A.R. Braunmuller and James C. Bulman, pp. 102-112, Newark, 1986.

Garber, Marjorie. *Shakespeare's Comedy of Love*, 1974.

Gardner, Helen. *"As You Like It"* in *More Talking of Shakespeare*, ed. John Garrett, New York & London 1959 (Lecture reprinted in Signet ed. 1963, p. 212 et seq.).

Gibbons, Brian. "Amorous Fiction in *As You Like It*", in *Shakespeare and Multiplicity* (Cambridge, 1993), pp. 151-181.

Girard, René. *A Theatre of Envy : William Shakespeare*, 1991. (Chapter 11).

Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, 1988.

Haber, Judith. *Pastoral and the Poetics of Self-Confrontation*, Cambridge, 1994.

Halio, Jay L. "'No Clock in the Forest' : Time in *As You Like It*", in *Twentieth Century Interpretations of 'As You Like It'*, ed. Jay L. Halio, 1968.

Hattaway, Michael, "Drama and Society", in A.R. Braunmuller and Michael Hattaway (eds.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, 1990.

Hawkes, Terence. "Entry on Q", in Christy Desmet and Robert Sawyer (eds), *Shakespeare and Appropriation*, 1999, pp. 33-46.

Heilburn, Carolyn G. *Toward a Recognition of Androgyny*, New York, 1973.

Hodges, Devon L. 'Anatomy as Comedy' in *Renaissance Fictions of Anatomy*, pp. 50-67, 1985.

Hunter, G.K. *English Drama 1586-1642 : The Age of Shakespeare*, 1997.

Jackson, Russell, and Robert L. Smallwood, eds. *Players of Shakespeare 2 : Further Essays in Shakespearean Performance by Players with the Royal Shakespeare Company*, Cambridge, CUP, 1988.

Jamieson, Michael. "Shakespeare's Celibate Stage", in *Papers, Mainly Shakespearean*, ed. George Ian Duthie, Edinburgh, 1964, pp. 21-39.

Jardine, Lisa. *Still Harping on Daughters*, Brigton, 1983.

Jenkins, Harold. "*As You Like It*", *Shakespeare Survey*, 8 (1955), reprinted in Jay L. Halio, ed. *Twentieth Century Interpretations of Shakespeare*, 1968, pp. 28-43.

Kimbrough, Robert, "Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise", *Shakespeare Quarterly*, 33, (1982).

Knowles, Richard. "Myth and Type in *As You Like It*", *English Literary History* 33, 1966.

Kuhn, Maura Slattery, "Much Virtue in *IF*", *Shakespeare Quarterly* *28* (1977).

Langer, Suzanne. *Feeling and Form*, Routledge, 1953.

Lascelles, Mary. "Shakespeare's Pastoral Comedy", in *More Talking of Shakespeare*, ed. John Garnett, 1959, p. 51.

Leinwand, Theodore B. "Conservative Fools in James's Court and Shakespeare's Plays", *Shakespeare Studies* 19, 1987, pp. 219-237.

Lenz, Carolyn Ruth Swift, *et al.*, eds., *The Woman's Part : Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana, 1980.

Levine, Laura, *Men in Women's Clothing : Anti-theatricality and Effeminization 1579-1642*, 1994.

Loughrey, B. *The Pastoral Mode : A Casebook*, 1984.

Lyly, John, *Gallathea*, in '*Gallathea*' and '*Midas*', ed. Anne Begor Lancashire, 1970.

McCabe, Richard A., "Elizabethan satire and the Bishops' ban of 1599", *Yearbook of English Studies*, 16, (1981), 188-194.

Montrose, Louis A. "'The Place of a Brother' in *As You Like It* : Social Process and Comic Form." *Shakespeare Quarterly*, 32 (1981) : 28-54.

Mowat, Barbara A., "The Theatre and Literary Culture", in *A New History of Early English Drama 1590-1642*, ed. John D. Cox and David Kastan (Cambridge, 1997), pp. 213-248.

Orgel, Stephen. "Nobody's Perfect : Or Why Did the English Stage Take Boys for Women ?", *The South Atlantic Quarterly* 88 (1989), pp. 7-29.

Ornstein, Robert. "Donne, Montaigne and Natural Law", in John R. Roberts (ed.) *Essential Articles for the Study of John Donne's Poetry*, 1975, pp. 129-140.

Parry, P.H. "The Boyhood of Shakespeare's Heroines", *Shakespeare Survey* 42 (1990), pp. 99-109.

Rackin, Phyllis. "Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage", *PMLA* 102 (1987), pp. 29-41.

Ronk, M. "Locating the visual in *As You Like It*", *Shakespeare Quarterly*, 52, 2001, pp. 255-276.

Rubinstein, Frankie. *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance* (2nd edn. 1989).

Salinger, Leo. *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, 1974.

Saslow, James M. *Ganymede in the Renaissance*, New Haven, 1986.

Shapiro, Michael. *Gender in Play on the Shakespearean Stage : Boy Heroines and Female Pages*, 1994.

Shaw, G.B. *Shaw on Shakespeare*, ed. Edwin Wilson, 1969.

Sidney, Philip. *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ed. Maurice Evans, 1977.

Sidney, Sir Philip. *An Apology for Poetry* (1595), ed. Geoffrey Shepherd, 1965 (rpr. 1973).

Snyder, Susan. "*As You Like It* : A Modern Perspective", in the Folger edn. of *As You Like It*, 1997, pp. 231-242.

Stern, Tiffany. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*, Oxford, 2000.

Szatek, Karoline. "Engendering Spaces : A Study of Sexuality in pastoral borderlands", *Classical and Modern Literature*, 18 (1998), pp. 345-359.

Thorne, Alison. *Vision and Rhetoric in Shakespeare : Looking Through Language*, 2000.

Tilley, M.P., *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Ann Arbor, 1950.

Vickers, Brian. *The Artistry of Shakespeare's Prose*, 1968.

Walzer, Michael, *The Revolution of the Saints : A Study in the Origins of Radical Politics*, 1966.

Williams, Raymond. *The Country and the City*, 1973.

Wilson, Richard, "'Like the Old Robin Hood" : *As You Like It* and the Enclosure Riots', *Shakespeare Quarterly* 43 (1992), pp. 1-19.

Wofford, Susanne L. "'To You I Give Myself, For I Am Yours' : Erotic Performatives in *As You Like It*." *Shakespeare Reread : The Texts in New Contexts*, ed. Russ McDonald (1994), pp. 147-169.

Young, David P. *The Heart's Forest : A Study of Shakespeare's Pastoral Plays* (1972), pp. 38-72.

للمؤلف

أ - مؤلفات بالعربية :

١ - فى النقد واللغة :

النقد التحليلى * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فن الكوميديا * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو المصرية (نفد). الطبعة الثانية - مكتبة الأسرة ١٩٩٩ (نفد).

الأدب وفنونه * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٤ - الثقافة الجماهيرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثالثة - مكتبة الأسرة.

المسرح والشعر * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب (نفد).

فن الترجمة * (دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٣ لونجمان ، ط ٢ (١٩٩٤) ط ٣ (١٩٩٦) ط ٤ (١٩٩٧) ط ٨ (٢٠٠٤) - الطبعة التاسعة - ٢٠٠٦.

فى الأدب والحياة * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

التيارات المعاصرة فى الثقافة الغربية * ١٩٩٤ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

قضايا الأدب الحديث * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المصطلحات الأدبية الحديثة * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٦- (لونجمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونجمان. (ط٣ - ٢٠٠٢) (ط٤ - ٢٠٠٤).

الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق * (فى اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ (لونجمان) (ط٢ - ٢٠٠٢).

مرشد المترجم * (مدخل إلى التحولات الدلالية والفروق اللغوية (لونجمان) - ٢٠٠٠ - الطبعة الثالثة - ٢٠٠٦.

نظرية الترجمة الحديثة الحديثة * (مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان) ٢٠٠٣.

ب - أعمال إبداعية :

ميت حلاوة * (مسرحية) قدمت على المسرح ١٩٨٢ ونشرت عام ١٩٧٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - هيئة الكتاب - ١٩٩٤.

السجين والسجان * (أربع مسرحيات من فصل واحد) - الطبعة الأولى - ١٩٨٠ - هيئة الكتاب الطبعة الثانية ١٩٩٤ - هيئة الكتاب .

البر الغربى * (مسرحية) قدمت على المسرح ١٩٦٣ ونشرت ١٩٨٥ - هيئة الكتاب.

المجاذيب * مسرحية قدمت على المسرح ١٩٨٣ ونشرت ١٩٨٥ ، هيئة الكتاب.

الغربان * (مسرحية شعرية) قدمت على المسرح ١٩٨٨ ونشرت ١٩٨٧ هيئة الكتاب .

جاسوس فى قصر السلطان * (مسرحية شعرية) قدمت على المسرح فى عام ١٩٩٢ ونشرت ١٩٩١ هيئة الكتاب .

رحلة التنوير * (مسرحية وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية لسامح كريم) قدمت على المسرح عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .

ليلة الذهب * أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .

حلاوة يونس * أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .

السادة الرعاع * (مسرحية) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .

الدرويش والغازية * (مسرحية) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .

أصداء الصمت * ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .

واحات العمر * سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .

واحات الغربة * سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .

واحات مصرية	*	سيرة أدبية ٢٠٠٠ هيئة الكتاب .
حوريـــة أطلـــس	*	ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .
حكايات من الواحات	*	سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
الجزيرة الخضراء	*	رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .
طوق نجاة	*	ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
حكاية معزة	*	قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
زوجة أيوب	*	قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

جـ - مترجمات إلى العربية :

الـرجـل الأبـيـض فـي مفترق الطرق	*	القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نفد) .
حول مائدة المعرفة	*	القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نفد) .
درايدن والشعر المسرحى	*	(مع مجـدى وهبة) الطبـعة الأولى دار المعـرفة - ١٩٦٣، الطبعـة الثانيـة الأنجلو ١٩٨٢ ، الطبعـة الثالثـة - الهيـئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى	*	الطبـعة الأولى الأنجلو ١٩٨٠ ، الطبـعـة الثانيـة - هيئـة الكتاب ١٩٩٤ .
الفردوس المفقود (ملتون)	*	الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نفد) .
الفردوس المفقود	*	الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .
روميو وجوليت (شيكسبير)	*	(إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نفد)
تاجر البندقية (شيكسبير)	*	١٩٨٨ هيئـة الكتاب- (ط ٢ - ٢٠٠١، ط ٣ - ٢٠٠٨، ط ٣ - ٢٠١٠).
عيد ميلاد جديد (أليكس هيلى)	*	١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر .
يوليوس قيصر (شيكسبير)	*	١٩٩١ - هيئة الكتاب .(ط ٢ - ٢٠٠٩)

حلم ليلة صيف (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ - (طـ ٢ - ٢٠٠٨).
روميو وجوليت (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ - (طـ ٢ - ٢٠٠٨).
الملك لير (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب ١٩٩٧ (طـ ٢ - ٢٠٠٨).
هنرى الثامن (شيكسبير) * هيئة الكتاب ١٩٩٨ .(طـ ٢ - ٢٠٠٩).
سيرة النبى محمد ﷺ * (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر).
مأساة الملك ريتشارد الثانى (شيكسبير) * هيئة الكتاب - ١٩٩٨ - (طـ ٢ - ٢٠٠٨).
معارك فى سبيل الإله * (كارين آرمسترونج - سطور - ٢٠٠٠ (مع د. فاطمة نصر).
أين الخطأ ؟ * برنارد لويس، دار سطور ٢٠٠١ .
مختارات من الشعر الرومانسى للشاعر وردزورث * مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ - (طـ ٢ - ٢٠٠٨).
الفردوس المفقود * (الملحمة الكاملة): هيئة الكتاب ٢٠٠٢.
دون چوان * ملحمة شعرية للشاعر لورد بايرون ٢٠٠٣ هيئة الكتاب.
العاصفة * مسرحية شيكسبير ٢٠٠٤ هيئة الكتاب (مكتبة الأسرة) .
هاملت * شيكسبير ، هيئة الكتاب ٢٠٠٤ .
عطيل * شيكسبير ، هيئة الكتاب ٢٠٠٥ .
تغطية الإسلام * إدوارد سعيد، دار رؤية ٢٠٠٥ .(ط٢-٢٠٠٦، ط٣-٢٠٠٨).
مكبث * شيكسبير ، هيئة الكتاب ٢٠٠٥ .
المثقف والسلطة * إدوارد سعيد، دار رؤية ٢٠٠٦ .(ط٢ - ٢٠٠٧).
الاستشراق * إدوارد سعيد، دار رؤية ٢٠٠٦ .(ط٢ - ٢٠٠٨).
مملكة كنسوكى * مايكل موربورجو، دار البلسم ٢٠٠٦
العين بالعين * إيان وليم ميلر، دار سطور ٢٠٠٦
عشر مسرحيات * هارولد پنتر، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧.
الليلة الثانية عشرة * شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧
أنطونيو وكليوباترا * شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧

هليوبوليس: مدينة الشمس تولد من جديد	* أجنيسكا دوبروفولسكا وياروسلاف دوبروفولسكى هيئة الكتاب، ٢٠٠٨.
ضجة فارغة	* شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٩
زوجتان مرحتان من وندسور	* شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧
مداخلات آراء حرة فى السياسة الأمريكية	* نعوم تشومسكى ٢٠٠٧
العبرة بالخاتمة	* شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٩
كما تحب	* شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠١٠

مؤلفات بالإنجليزية :

Dialectic of Memory : A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

Lyrical Ballads 1798 : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

Varieties of Irony : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

Naguib Mahfouz Nobel 1988 (ed.) : a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

Prefaces to Arabic Literature : (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern Arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

The Comparative Tone : Essays in Comparative Literature, with a Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid. GEBO, 1995.

Comparative Moments, : Essays in Comparative Literature and an Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appendices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

On Translating Arabic : A Cultural Approach, Gebo, 2000. (2nd ed. 2009)

The Comparative Impulse, with M. S.El-Komi & M.S. Farid, GEBO, 2001.

مترجمات إلى الإنجليزية :

Marxism and Islam : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinted several times. the last in 1984).

Night Traveller : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

The Quran : an attempt at a modern reading, : (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985.

The Music of Ancient Egypt : (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Belgrade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press) .

The Trial of an Unkown Man : (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO 1985.

Modern Arabic Poetry in Egypt : an anthology with an introduction, Cairo, GEBO, 1986 .

The Fall of Cordova : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989.

The Language of Lovers' Blood, (by Farooq Shooshah) Cairo GEBO, 1991.

Time to Catch Time : (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996 .

A Thousand Faces has the Moon : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997 .

Shrouded by the Branches of Night : (by M. Al-Faytouri) Cairo, GEBO, 1997 .

Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun) : (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.

An Ebony Face (by Farooq Shooshah) : Cairo, GEBO, 2000.

Time in the Wilderness : (Habiba Mahammadi) Cairo, GEBO, 2001.

On the Name of Egypt (Salah Jaheen) Cairo, GEBO, 2002 .

Short Stories (Mona Ragab) with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.

Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt, Cairo, GEBO, 2002.

Beauty Bathing in the River, by Farooq Shooshah, Cairo, GEBO, 2003.

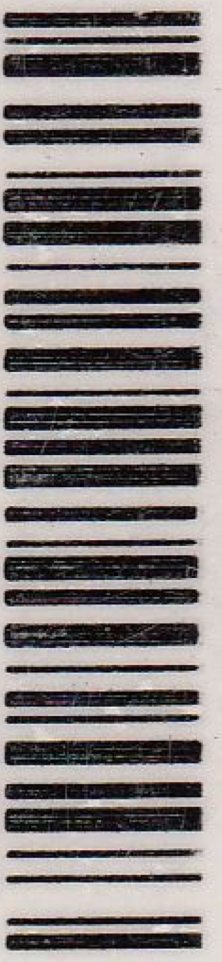
Songs of Guilt and Innocence, by Muhammad Adam, Cairo, GEBO, 2004 .

Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt, : Arkansas Univ. Press, USA, 2003.

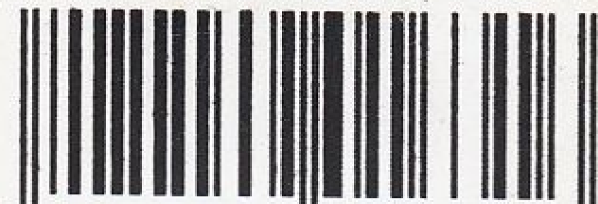
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www. egyptianbook org.eg
E - mail : info@egyptian.org.eg

هذه هى المسرحية الثامنة عشرة لشاعر الإنجليزية الأكبر وليم شكسبير التى تصدر فى هذه السلسلة من هيئة الكتاب من ترجمة الدكتور محمد عنانى الكاتب المسرحى والناقد المعروف، وتتميز بالجمع بين النظم والنثر، كما تتميز الترجمة بسلاسة الأسلوب وأمانة النقل لكل دقائق النص، وبمقدمة وافية من النوع المسرحى الذى تنتمى إليه ومن آراء كبار النقاد فيها وتاريخ تقديمها على المسرح حتى اليوم، وبحواش مسهبة تتضمن أدق المسائل اللغوية والفنية التى تفيد المتخصص.

وهذه كوميديا من نوع خاص جديرة بالقراءة وبالتقديم على المسرح مهما يبتعد الزمان والمكان.



الهيئة المصرية العامة للكتاب


ISBN# 9789774212964
6 221149 016316

السعر ١٢ جنيهًا